IL BARETTI

Fondatore: PIERO GOBETTI

Anno IV - N. 4 MENSILE LE EDIZIONI DEL BARETTI CASELLA POSTALE 472 TORINO Aprile 1927

ABBONAMENTO per il 1927 L. 15 - Estero L. 30 - Sostenitore L. 100 - Un numero separato L. 1 CONTO CORRENTE POSTALE

SOMMARIO - G. RENSI: Idee — U. CALOSSO: Nel centenario dei Promessi sposi — A. GAROSCI: Interpretazioni di classici: Ritratto di Annibal Caro — S. CARAMELLA: L'arte di Joseph Conrad - R. OLKIENIZKAIA NALDI: Evreinov — A. CAJUMI: Un bolognese a Milano — MEVIO: Idee di un solitario sul teatro contemporaneo — A. CAVALLI: Antroposofie... scolastice — M. LAMBERTI: La sensibilità di Gabriele d'Annunzio — UNO DEI VERRI: La giostra dei pugni.

IDEE

Il pragmatismo dice: verità è ciò che «riesce», ciò che dà appagamento ai nostri più profondi e vitali bisogni, ciò che è d'incremento, fomite, sviluppo al nostro essere. Questa è la verità, la verità «umana».

Al contrario c'è ragione di dire che una teoria la quale serve ad appagare i nostri bisogni (per quanto spiritualmente essenziali) o giova al nostro incremento vitale, in ciò stesso ha il marchio della non-verità. E', vale a dire, in questo caso, presente il sospetto che noi la crediamo *perchè* serve a quell'appagamento o giova a questo incremento; che il desiderio d'alcunchè che serva a questo o giovi a quello ci toglie l'imparzialità, la spassionatezza, la perfetta chiarezza mentale; che noi sotto l'aculeo di tale desiderio e sotto l'impero del conseguente offuscamento accettiamo per verità ciò che, appunto, non lo è.

La credenza in Dio, per esempio, appaga i nostri più essenziali bisogni spirituali ed è anche fomite d'incremento vitale (di sicurezza, pace, coraggio, serenità), assai più che una concezione materialista, meccanicista atea. Ciò non solo non vuol dire che essa sia vera, ma c'è piuttosto una forte probabilità che precisamente perciò sia falsa: per questo, cioè, che è grandemente verosimile che, appunto perchè ci appaga, noi la costruiamo e vi prestiamo fede proprio per questo e solo per questo che ci appaga.

Nam quodcumque suis mutatum finibus exit,
Continuo hoc mors est illius quod fuit ante.

LUCR. I.792; II. 753.

Questa è la ragione per cui non possiamo (o non possiamo perchè non *vogliamo*) vincere i nostri vizi o le nostre passioni quando queste sono radicate e appartengono alla nostra essenza o alla nostra natura. Non vogliamo e quindi non possiamo, perchè sentiamo che vincerle ed abbandonarle è spegnere il nostro stesso io, uccidere ciò in cui questo consiste, ossia morire. Il pensiero di abbandonarle ci dà lo stesso senso di disperata nostalgia del pensiero di dover per sempre lasciare il nostro paese e recarci senza ritorno in una terra oltreoceanica: il senso desolato dell'abbandono eterno di tutto ciò che costituì il contenuto della nostra vita; e questo appunto è morte. Non si vuole (e quindi non si può) vincere le nostre passioni *per la medesima ragione* per cui non si vuole emigrare definitivamente, non *si può* farlo, ci si dispera a farlo. Perciò giustamente i libri sacri dicono che vincere i propri vizi e diventare virtuosi e pii è un «morire a sè stessi». Ma, appunto, nessuno vuol morire.

«Non est grave, humanum contemnere solatium, cum adest divinum. Magnum est, et valde magnum, tam humano quam divino posse carere solatio» (*De Im. Chr.* II, IX, 1).

Questa è la profonda attestazione che un libro sacro dà del come la religione dell'ateismo sia immensamente più nobile e più alta d'ogni altra religione; conforme a quanto io nelle ultime pagine dell'*Apologia dell'Ateismo* ho cercato di mettere in luce.

Se operi (fai, lavori, scrivi, commerci, guadagni) ti accorgi un bel momento che ti dimentichi di vivere. Se vuoi non dimenticarti di vivere, di ascoltare e seguire il dolce fluire della vita, guardare le piante, prendere il sole, sentire e godere l'aria pura, lasciarti insomma, come gli animali, nient'altro che cullare dalla onda vitale — se, in una parola, vivi, e quindi non operi, ti accorgi che la vita, venuta così ad avere sè sola per meta, ti risulta assolutamente inutile.

Guarda una macchina assai sottilmente complicata, p. e. quella che mette in moto una nave, in cui per una lunga serie di congegni delicatissimi, l'effetto si trasporta, mutando, dall'uno all'altro fino ad un risultato lontanissimo dal punto di partenza, diversissimo dal primo movimento. Chi non avesse visto altre macchine e non avesse nemmeno una vaga idea del come ogni macchina è stata formata, avrebbe l'impressione d'un miracolo e d'una creazione divina. Come avrebbe mai potuto una mente limitata, la mente umana concepire un piano così complesso anzi possedere siffatta potenza di previsione (chè questa veramente sarebbe occorsa) per sapere che allo scopo di ottenere mediante la forza del vapore il movimento d'un'elica bisognava cominciar così da lontano e concatenare insieme tanti e così vari movimenti di grandi e piccoli stantuffi, cilindri, leve, ingranaggi? La macchina, certo, non può che essere scaturita da una mente superumana. Essa non può che essere stata creata da un Dio.

Pure, fu una mente limitata a formarla, la mente d'un animale, che non procedette in ciò in modo essenzialmente diverso dal come procedono le menti di tutti gli altri animali. E' nata a poco a poco, col tempo, pezzo aggiunto a pezzo, inventato, introdotto, migliorato dopo l'altro, man mano che la vista della macchina quale fino da un dato momento costruita o del suo modo di funzionare suggeriva una qualche modificazione o mostrava da sè la necessità d'un nuovo particolare.

Usus et impigrae simul experientia mentis
Paulatim docuit pedemptim progredientis.

(LUCR. V, 1450).

La mente non ha mai visto il piano, l'insieme. E' andata avanti; in un certo senso, ciecamente; scorgendo un passo solo innanzi a sè. Ed essa stessa resta ora stupefatta dinanzi all'opera completa: giustamente, perchè, come insieme concepito in quanto tale, questa non è opera sua. E', come insieme, opera generatasi da sè, per effetto di azioni e reazioni reciproche dei vari elementi dell'universo (qui azione e reazione intercorrente tra l'elica da muovere e il rudimento di macchina sino ad un dato momento costrutto e il cervello dell'uomo), proprio all'identica guisa con cui si genera ogni altra cosa, una catena montana, un masso granitico, un cristallo, una quercia, formazioni il cui nascere e crescere avviene del pari per opera dell'azione degli elementi dell'ambiente su di esse, della reazione di esse a questi, dell'incorporazione che esse effettuano d'alcuni di tali elementi.

L'organismo vivente, quale miracolo! Pari, o ben maggiore, della macchina. Ed esso si formò allo stesso modo.

Un uomo che pensa al proprio sviluppo spirituale farebbe una sciocchezza se scrivesse. Ciò che uno scrive serve (se mai) allo sviluppo spirituale altrui, non al proprio. Quindi, chi pensa al proprio, legge soltanto. Perchè non lasciare che gli altri, scrivendo essi, siano servi dello sviluppo spirituale mio?

Schopenhaueriana.

— Dunque, tu non credi a nulla?

— No.

— Allora, non hai nessun scrupolo?

— No: so che tutto finisce con la vita e quindi che non c'è che da goderla.

— Ruberesti?

— Sì.

— Guarda là: una vedova carica di figli ha abbandonato momentaneamente tutto il peculio ricavato dalla vendita della sua proprietà. Ruba. Ti garantisco che nessuno lo saprà. La donna e i suoi figli piomberanno nella più nera miseria e nella disperazione. Tu sarai agiato. Non hai scrupoli. Ruba.

— ... Sai? Non posso.

— Perchè?

— Se oltre quella somma la donna possedesse ancora un milione ruberei, perchè so che dignità, onore, rispetto alla proprietà non sono che parole. Ma è povera. Non posso reggere al pensiero che, non trovando più quel danaro che solo dà loro il mezzo di vivere, essa e i suoi figli si abbraccieranno in un pianto disperato e senza fine...

— In fondo dunque che cosa ti trattiene, poichè non hai scrupoli?

— Lo vedi: la compassione.

Il fatto della stampa è tipico per provare che, come ogni nostra posizione spirituale, così ogni nostra invenzione e progresso, distrugge e capovolge sè stesso.

Da principio, quando i giornali erano pochi, ogni loro notizia era conosciuta dal pubblico come insieme, ogni loro censura od attacco contro qualcuno giungeva al «pubblico». Perciò gli attacchi, se fondati, erano demolitivi, o di conseguenza temutissimi.

Oggi, per la semplice circostanza che il fatto «stampa» ha operato tutto il suo sviluppo, e i giornali sono quindi diventati innumerevoli, non v'è più, per nessun giornale, un pubblico unitario. Una notizia data da uno, o un attacco mosso da esso, non giunge più al «pubblico», a tutto il pubblico, ma ad un frammento di questo, cosicchè il «pubblico» come totalità unitaria non è più a conoscenza di nessuna notizia; e spesso una violenta campagna contro un individuo condotta su di un giornale resta completamente ignorata a moltissima gente: perciò nessuno teme più gli attacchi dei giornali.

La moltiplicazione di questi ha quindi reso impossibile quel giungere al «pubblico» che faceva la loro forza così nel campo della semplice comunicazione di notizie, come in quello dell'azione moralizzatrice della vita politica.

Molte persone intelligenti non capiscono questa semplicissima verità: una casta, una classe, un partito dominante, che pratica il principio «tutti devono pensarla come noi vogliamo», in causa *soltanto* di questo principio mette contro di sè tutti gli uomini di coscienza e attira a sè tutti gli uomini senza coscienza.

Per tutti i sistemi di filosofia vale il principio che è molto più soddisfacente ripensarli e riviverli entro di sè nella loro linea complessiva, richiamarseli in forma figurativa e quasi plastica alla mente, che non seguirli alla lettura. Rifletti a Spinoza. Se ripercorri con la mente le linee del suo sistema, se fai sì di rappresentartelo in modo vivo e visibile, esso ti si solleva innanzi come una concezione non solo filosoficamente, ma poeticamente grandiosa, immensa, affascinante. E nulla c'è che alla lettura sia più arido. Come la rosa di Gerico, che lasciata a sè resta raggrinzita e disseccata, e si allarga si espande, rifiorisce posta nell'acqua, così i sistemi di filosofia in generale, e in particolare quello di Spinoza, solo collocati nel fluido d'una mente alacre, calda, simpatizzante, da un piccolo, freddo e astruso insieme di proposizioni, sbocciano in una visuale magnifica e appassionante.

Nulla più della posa serve ad assicurarsi la fama di persona di valore. E nulla più della posa è la prova della reale mancanza di valore. Colui che, guardandone le fotografie, scorgi tosto essersi preoccupato davanti alla macchina di stilizzare il suo volto ad artista, a musicista, a poeta, a pensatore, a uomo d'autorità, a Cesare, a Napoleone, fornisce del fatto che nella sua realtà interna manca il corrispondente contenuto l'attestazione sicura appunto per questo che ha voluto improntare su di sè artificialmente di tale contenuto i segni all'esterno. Se cerca di atteggiarsi in modo che, guardando gli altri dicano «è tale», mostra di non esser tale appunto perchè ha sentito necessario di far di tutto per darsi l'apparenza esteriore di esserlo. Proprio i segni esteriori della passione in un artista drammatico, o le gesticolazioni o le parole d'un ciarlatano, sono la prova dell'assenza reale di ciò che esternamente significano.

GIUSEPPE RENSI.

Nel Centenario dei Promessi Sposi

Ho sentito in provincia padre Semeria parlare sui *Promessi Sposi*: segno evidente che il centenario è ufficialmente aperto, e diamo anche noi il nostro tributo. Una breve osservazione, non di estetica, ma di morale cattolica, su una pagina ed anche meno del romanzo, passato al lambicco dell'evangelo e del sillogismo.

Si discute molto da qualche tempo del giansenismo manzoniano, e con ragione. Ma (o sbaglio) mi pare che si sottolinei poco la direzione antiprotestante del giansenismo stesso; direzione che ha la sua punta più maligna e più acuta nell'ironia del Manzoni.

Il protestantesimo, come appariva al Manzoni attraverso Parigi e Ginevra, è un movimento, una mentalità essenzialmente ottimista. Tale certamente nei suoi risultati, se non nelle sue premesse. La dottrina calvinista della predestinazione, e la conseguente obbligatoria certezza individuale della salvezza, degenerarono subito in un'istanza intimamente democratica.

Ogni fedele lettore della Bibbia si credeva in dovere di affermarsi un eletto di Dio, poichè sentiva nel petto un movimento, un prurito, un meccanismo, un sentimento, che è appunto la fede dei lettori suddetti. Si capisce che, da questa sicurezza democratica, sia potuta nascere, nel secolo XVIII, quando le guerre e i rancori di confessione erano ormai un ricordo, la predestinazione generale e ottimista di Rousseau. E si capisce altresì come, da quella stessa sicurezza e dalla sua involuzione nel fanatismo e nell'ipocrisia (è lo stesso) possano venir fuori dei lieviti potenti ed esclusivi, degli effetti pratici stupefacenti e americani...

Pure la dottrina della predestinazione divina è agostiniana, è giansenista; diciamo pure semplicemente, è cristiana.

La ripugnanza alla dottrina della predestinazione deriva in gran parte da un concetto democratico della santità, contraddetto a pieno dal messaggio cristiano. Perchè Gesù Cristo ha nascosto la verità ai sapienti e l'ha rivelata agli ignoranti, si è creduto che questo spostamento di piani avesse valore anche sul terreno proprio del cristianesimo, che non è la scienza, ma il bene. In altre parole, si è negato alla santità, alla moralità, il suo regno esclusivo, che ha le sue leggi proprie e non meno ardue di ogni altro regno spirituale. Nessuno si sente ferito da una suggestione di ingiustizia se tutti gli uomini non sono stati eletti a scrivere delle Divine Commedie. A nessuno viene in mente di peccare contro lo spirito santo accusandolo di non ispirare egualmente — che so io — Manzoni e Maggi. Le buone intenzioni, nel campo della poesia, destano universalmente il senso del ridicolo, che è direttamente contrario a quello dell'ingiustizia; tanto qui ha valore la verità che gli eletti sono pochi, anche se i chiamati e gli scribacchini sono uno per uscio.

Il regno della moralità non è quello della poesia, non è quello della scienza. Il sapiente in quanto tale non ci sta, mentre il perfetto ignorante può essere a casa sua. L'ignorante, ma non il cretino: la genialità è ancora la legge di questo regno di Dio, la genialità ben inteso, della santità, che non è più facile, forse è più difficile, di ogni altra. La volontà di far il bene non basta, occorre la capacità di farlo, anche attraverso la contraddizione, anche contro la legge o la regola, per un'ispirazione creatrice che ha in se stessa la sua ala.

E' facile a donna Prassede esercitare il mestiere di far del bene... mestiere certamente il più degno che l'uomo possa esercitare: e ignoro se il Manzoni, il cui motivo dominante così nella pietà come nell'ironia fu il meditato concetto del «non giudicate», abbia trovato lo spunto di questo suo personaggio nelle sue famigliari esperienze protestanti. Certo è che la nota più alta a cui giunga il concetto che egli ha del santo cristiano, si trova in quel passaggio dove Federico Borromeo, pur facendo un cattivo giudizio di donna Prassede, non si oppone a che Lucia vada da lei, «perchè, come abbiam fatto intendere altrove, scrive il Manzoni, non era suo costume di disfar le cose che non toccavano a lui, per rifarle meglio». Qui balena la potente contraddizione del genio, qui la santità rompe le maglie della logica umana e della sapienza, e raggiunge il bene per quella via stretta, difficile e imprevedibile che conduce alle grandi scoperte.

I vani sforzi verso la santità, le buone intenzioni di tutte le donne Prassedi di questo mondo, chiamano il ridicolo, solleticano l'ironia. E nell'ironia non è forse implicito il riconoscimento dell'ispirazione gratuita, dell'aristocrazia elettiva — della predestinazione!

UMBERTO CALOSSO.

Interpretazioni di classici

Ritratto di Annibal Caro

Compromesso assolutamente originale (fra i tanti del nostro cinquecento) quello che ha regolato allora i rapporti fra l'uomo di lettere e il suo protettore. Sparito o diradato il puro mecenatismo, di tipo alessandrino o quattrocentesco, morto il poeta di corte, si afferma e fa carriera, nel campo della coltura sovvenzionata, il tipo dell'intellettuale «factotum», precettore, conversatore, ministro: qualcosa con funzioni non ben definite ma caratteristiche tipiche: il segretario, che non è più pagato perchè diletta ma perchè si rende utile al padrone.

Questo tipo, che già i contemporanei videro così chiaro da fornircene a più riprese una «Idea», secondo il gusto platonizzante dell'epoca, ha la sua più viva incarnazione (e noi volentieri accettiamo questa realtà, anzi la «simbolizziamo» un poco, di proposito) nel marchigiano Annibal Caro, Commendatore dell'ordine di Malta, e traduttore di Virgilio. Del quale il miglior elogio, quanto a segretario, ce lo ha fornito il migliore fra i protettori suoi, il Guidiccione: *Ha uno stile grave e dolce, la qual mistura da Marco Tullio è tenuta difficilissima. E' modestissimo oltre ogni credere; è di natura temperato e rispettoso; ritien perpetua memoria degli obblighi: è amorevole verso gli amici e fedelissimo verso il padrone.*

Doti adunque di stile e d'intelletto, d'animo e di temperamento, tutte le qualità del Caro parevano conformate al bene de' padroni. Non intemperanze «protestanti» nè pratica di vita troppo austera; serietà e piacevolezza; un'incapacità a farsi padrone, una prontezza a tutta prova nell'eseguire, «*uno stilo accomodato alla corte Romana*», un'abilità nel conversare, nel condolersi, nel rallegrarsi, nel trattare per lettera ogni sorta di faccende, che lo dovevano rendere apprezzatissimo in una società aristocratica.

Apprezzatissimo ora anche dalle dame, per molti rispetti. La Colonna lo manda a salutare, facendogli sapere «*che parla onoratamente di lui e che lo reputa degno della sua grazia*»; parecchie gentildonne gli dirigono versi o tengono con lui onorevole corrispondenza. Anche su questo campo, però, egli non si scopre mai: delle simpatie che desta in lui quell'ambiente si direbbe che faccia un argomento per interessare gli amici: di sè non parla. Sollecita amabilmente il Molza: ... *La maggior parte dei nostri ragionamenti furono pur sopra il signor Molza. «Come trionfa il Molza? come dirompe? come fa delle berte?»* (Sono tutti modi di dire peculiari del Molza, che nella conversazione si serviva spesso di un tal gergo faceto) «*che in bocca d'una tal donna potete pensare se son altro che Toscanesmi. Fermossi all'ultimo e domandommi come siete innamorato. Considerate se ci fa da ragionare*.... O lo intrattiene dipingendogli l'incontro di due belle rivali: «*Entrarono in chiesa l'una dalla prima porta, l'altra dall'ultima; ed a punto alla pila dell'acqua benedetta s'affrontarono assieme. Subito che si scoprirono, si raffazzonarono, si riforbirono, si brandirono, aguzzarono per così dire tutte le loro bellezze: si squadrarono tutte dal capo alle piante. Considerate ora voi con quali occhi si guardarono, con quali erano guardate da una corona che avevano intorno di tanti ammiratori ed amanti loro.... Or vedete voi a vostra posta l'affronto di S. Santità con l'Imperatore, che non ve ne avremo punto invidia.* (Noto che la pagina, asciutta, sana, forbita, eppure lieve e scintillante, è un vero gioiello.)

Questa sorta di indifferenza, che gli permette di trattare il mondo femminile come mezzo e mai come fine, gli consente, senza abbassarsi a buffonerie, di stuzzicare un po' più pesantemente i protettori, che per natura comprano volentieri consimili merci. Si vogliono consigli per educare un giovane principe! ...*però, oltre a tenerlo alla scuola di Chirone, mi piacerà che l'inchiudeste ancora nel serraglio delle fanciulle; e ne faceste atterrare un paro ancora a lui: perchè in questo desideriamo di sapere se riuscirà valentuomo: che nell'armi ci basta sapere che è figliolo del gran Peleo e della Marina Dea.* Si tratta di narrare al Duca di Piacenza i bei portamenti del figliol: ...*Il Duca v'è* (a una caccia) *intervenuto ancor esso: ma fra tanta turba non l'ho potuto discernere: e non l'ho veduto fare altra fazione se non che poi si menava via una bella dama*... Non si deve, a mio parere, considerare queste come pure piacevolezze avvilenti: anzi il Caro non mancò mai di dignità: ho citato questi brani a prova del giovamento che gli portava nei suoi compiti il modo superficiale di considerar questo come molti altri aspetti della vita.

Onest'uomo com'era ebbe, fra i tanti, disonesti, lode di fedeltà; non solo ai padroni ma, quel che più conta, agli amici: anzi più che amico lo direi buono e servizievole compagno. Nelle sue lettere ai più intimi, il Molza e il Varchi, si avverte assai spesso un fare un po' di maniera, una tendenza a riempir di borra le pagine, a fare il raccontino divertente: e alla fine questo perpetuo tono di scherzo, ora graziosamente ironico, ora alquanto sforzato, genera un senso di noia e di dispetto, come ce lo lascia certa gente simpatica a tutti nello stesso modo.

Fra cortesia, premure e complimenti, quel senso di intimità virile che l'amicizia dovrebbe dare va dissipato e smarrito: resta il segretario urbanissimo, con viso sorridente e animo accorto.

Fastidi minuziosi, eppure in certo senso straziantі, come per un intellettuale trovarsi fra armi e stranieri, la stessa grande avventura di Piacenza, trovano nelle sue lettere poca risonanza drammatica: sono ridotti a pura cronaca, spesso felicemente ironizzata. Dal campo Imperiale in Alsazia manda a Milano una lettera che è tutta un gioco di arguzie e sgambetti; le peripezie non indifferenti del viaggio non ve le troviamo davvero valorizzate: ... *E dubitando che non fusse una imboscata dei Francesi, era già volto per fare un'altra carriera, ma, ritraendo da un contadino ch'erano amici, ho seguitato. E trovando che era una nuova compagnia di lanzi, che andavano al campo, i quali s'erano fermi quivi a far brindisi, mi son cacciato tra loro e non sapendo il loro linguaggio, coi gesti e col bere me gli son tutti acquistati. E me ne sono venuto qui in ordinanza, che vi sarei parso un Ariosto in mezzo a loro*...

E intanto un vago sospetto ci coglie, non forse anche quella sua celebrata modestia non fosse, con tante altre doti sue, appunto questo vezzo tattico di presentare le cose come in superficie, sè stesso come poco curante di loro, anche questo fattosi poi seconda natura nell'indole sua benigna e simpatica.

Alla fine (bisognava pur venirci) un problema s'impone: una volta delineato, in linee certo sommarie e incompiute, ma sufficientemente chiare, il profilo del Caro, siamo noi in grado di tirar delle somme? di giungere, dico, a una valutazione salda e definitiva dei valori d'arte e di vita nell'opera sua? Ho pensato a lungo per una possibile conchiusione, e mi pare di no: un profilo racchiude già in sè una ragione, che è la sua linea, la sua logica, le sue promesse: e può certo giovare a ulteriori studi, come una prima e più fresca presa di contatto con l'autore, o come un mezzo di classificare toni e impressioni in provvisoria unità. Più oltre i sentimenti e gli schemi mutano: altri problemi sorgono. Dal punto di vista morale e sociale, per esempio, potremmo fare del nostro autore il simbolo di quella resistenza italiana allo spirito protestante che ci fruttò l'antitesi fra l'educazione (falsa educazione senza entusiasmo) o l'entusiasmo (cattivo entusiasmo senza educazione) resistenza che nasce dai compromessi del cinquecento; in sede di pura psicologia indagheremmo le possibilità o meno di costruire con verità una storia contrastata (biografia) di un personaggio che ci si presenta costantemente sotto un unico aspetto; in sede estetica studieremmo il modo di realizzarsi di questa visione in superficie attraverso l'opera del Caro, fino al suo grande originalissimo Virgilio, uno dei capolavori del Cinquecento.

Sono questi problemi già accennati o forse implicitamente risolti anche nella lieve forma del profilo: ma porli ora come conclusione parrebbe se non gratuito prematuro, quando non fosse un ripetere alla leggera le cose già dette.

ALDO GAROSCI.

Autodidattismo

Dopo la critica dell'auto-didattismo svolta dal Cavalli tre numeri fa, abbiamo ricevuto questa difesa del medesimo, non meno serrata. Lasciando per ora svilupparsi le antitesi, diamo la parola al difensore.

L'autodidatta o il culturale di scuola (meglio detto che non scrittore «laureato», poichè la laurea non fa lo scrittore) sono di fronte alla cultura, all'arte, al pensiero, al genio, allo spirito, nella identica posizione.

Non esistono nè autodidatti nè culturali senza cultura; perchè anche gli adamitici o vergini di cultura posseggono quella nata con loro e quella che la vita vissuta dona loro volenti o nolenti.

Ma il modo di formarsi una cultura è diverso grossolanamente negli uni e negli altri: anche l'autodidatta ha studiato non foss'altro per diventare alfabeta; ma poi non ha voluto seguire metodi o professori vivi o correnti che implichino una coazione: essendo o sentendosi spirito ama la libertà: ama di scegliere quello che gli aggrada per poi preferire un ramo, un modo, un'espressione letteraria, nella quale più facilmente eccelle, perchè egli vi si distende e riposa spirito inquieto, cercatore, critico, creatore.

Il culturale si lascia plasmare dalle scuole, dai professori, dalle correnti e dalle scuole letterarie o di pensiero e vi si sacrifica alle volte come adepto e quindi si tarpa da sè: ma se questo avviene è certo che egli non poteva essere che quello che fu: poichè il genio è pensiero volente.

Ma se l'autodidatta e il culturale saranno non dei talenti o degli ingegni mediocri ma dei grandi ingegni o dei genii si può star certi che reagiranno sempre contro le soprastrutture culturali: sian morte o viventi.

Perciò saranno critici e superatori-creatori dei passati come dei viventi e questo sforzo non può compiersi che assorbendo quella cultura, quella corrente di pensiero, quel pensatore.

Questa lotta agisce sul cervello come le mani del fornaio sulla pasta del pane: lo forma e gli dà l'aspetto esteriore grazioso ed adatto e poi lo pone al forno cioè gli fa far la crosta: la quale non è che la cristallizzazione o rassodamento della cultura-spirito del nostro, dentro la mollica è tutto il contenuto, non espresso ma sottinteso, e comprensibile per chi ha sensibili denti spirituali.

Non sentiamo noi in ogni scrittore che non ha ancora stile proprio, ventate, suoni, risonanze, colori di questo od altro scrittore dal nostro studiato!

Il pubblico poi può guardare la crosta, spezzare il pane e mangiar o solo la crosta o solo la mollica o parte o l'intero dell'uno e dell'altra: le combinazioni qualitative sono varie e non infinite ma unite a quelle di quantità sono e restano infinite anche se il pane è finito, poichè il mangiare un pensatore genera nuovo pensiero; e si ha così il superamento di tutte le correnti e culture: è per questo che chiunque voglia vivere nel suo tempo deve conoscere i pensatori più profondi tra i vivi: chè i passati sono in esso anche se non sembra.

Bisognerà di certo leggere anche gli scrittori passati qualora si voglia ricercare sui medesimi un proprio pensiero e non accettare quello del tempo in cui si vive: ma si vedrà che non ne differirà gran che. Questo significa che l'esagerato sprofondarsi negli studi del pensiero passato e il rimanervi aderente è per molti impossibilità di intendere il presente e lanciarsi o proiettarsi nel futuro.

L'esaltazione dell'autodidattismo è la lirica (o pseudo-lirica) di chi crede di essersi fatto da solo: l'esaltazione della cultura dei «laureati» è la stessa di chi si crede dotato di ingegno perchè ha appreso del sapere.

Ma nè gli «inizi di carriera», i disagi sofferti e le lotte sostenute dall'autodidatta, nè i titoli di studio, gli studi, i maestri, le correnti o le scuole seguitate dal laureato sono i veri valori: il valore di entrambi è lo spirito, anche se ancora inespresso in pensieri, teorie, sistemi, opere; chè se l'ingegno o il genio son secondati dalla volontà (e dalle condizioni storiche necessarie od adatte) si esprimerà con quella tal liberazione dell'io (secondo Croce) per la quale lo scrittore crea l'opera sua.

Le tre cause che concorrono nell'esaltazione dell'autodidattismo sono più che ridicole: il mito della verginità spirituale dell'uomo non di cultura sparisce quando si parli di spirito: chè lo spirito per farsi intendere deve esprimersi: e l'espressione senza essere perfetta, leziosa, deve essere intelligibile e suppone una cultura anche primitiva ma cultura: l'altro mito dell'operaio dagli umanitaristi sociologhi raffigurato come angelo decaduto potrebbe servire come motivo artistico per un pittore o scultore; ma fin'ora nessuno ha tentato di dargli corpo perchè forse non ne ha; chè decaduti son tutti quelli in cui lo spirito non batte alle porte della vita per dar esatta espressione di sè: l'operaio divenuto scrittore non è più operaio ma scrittore: non è servo nè ribelle ma creatore: e il creatore assomma le due qualità di servo dello spirito e ribelle al medesimo perchè tenta sempre di superarlo in ogni attimo.

Nessuno si fa da sè: l'autodidatta tutt'al più può dirsi che si ritrova (perchè è) da solo come persona viva: il laureato si ritrova in parte come persona perchè forse il metodo gli può essere stato insegnato da maestri o scuole viventi: ma può anche retrocedere per opera dei medesimi e cristallizzarsi in peggio perchè non poteva che essere tale: chè se destinato a superar maestri e scuole romperà i vincoli che lo legano per essere ed esprimere sè stesso.

La terza causa poi «della stanchezza prodotta nei lettori e spettatori dalle opere degli artisti «normali» (meglio dirli in voga) che fa sì che non appena un artista «anormale» (meglio dire sconosciuto o nuovo) viene alla luce, verso di esso si corre, per il piacere che dà l'esotico sapore dei frutti d'eccezione» è comune agli uni e agli altri! ma è meno comune ai genii: chè i genii veri, pur interpretando ed esprimendo il loro tempo e seguenti restan vivi quasi perennemente od almeno resteranno tali finchè l'ultimo degli umani non saprà più gustare Talete, Socrate, Omero e Virgilio.

In definitiva l'autodidatta e il culturale non riusciti o mal riusciti nell'espressione spirituale sono in pari condizioni: son come gli idioti nel frastuono: può darsi che non intendano appieno il suono o il ritmo (dialettico) dello spirito: o può darsi che s'affannino a muover braccia e ad incassar sensazioni materiali di vita e di pensiero per finire non più con il mitico pugno di mosche ma di denaro. E in questo caso potrebbe ritenersi che non eran che minimi valori spirituali; chè l'arte può far conquistare l'agiatezza ma non la ricchezza.

I reputati autodidatti del nostro tempo (esempi: Papini e Prezzolini) son delle nullità: buoni a far libri un tantino in voga o a riempir colonne di quotidiani ma incapaci a riassumere ed esprimere il pensiero del loro tempo e di quelli futuri; la fatica durata dagli uni contro le scuole e dagli altri contro le contrarie vicissitudini di vita non è poi fatica vera dello spirito: chè la fatica dello spirito è fatica di pensiero su e contro pensiero: cioè ha per mezzo la fatica di pensare.

E il superficialismo corrente di moltissimi è il contrario della fatica di pensare: lo spirito di un uomo vero di pensiero è come un groppo, un rimescolio continuo di vita interiore che ha per primo scopo: che cosa è vita in senso elevato e sintetico.

E solo pensatori e genî vari furono quelli che sempre furon assillati da questa ricerca più che da quella della maniera espressiva.

L'espressione nasce spontanea e fluisce come fiume irruente che a pò per volta s'indiga e scorre chiaro e solenne: ma chi si preoccupa della pura espressione soltanto potrà essere anche grande artista ma non grande pensatore.

Arcadi, descrittori, eruditi, filologi, letterati, artisti, son forse necessità della vita culturale ma non rappresentano mai il loro tempo: il lavorio invisibile del Pensiero non ha alle volte neppure questi ma un fatto storico od un uomo d'azione rappresentativo: la mancanza dell'arte e della poesia e della letteratura corrente (novelle, romanzi) non è mai sintomo di mancanza di Pensiero e di Spirito nel tempo: questo vive eterno anche se inespresso: può forse non esprimersi perchè è in formazione o travaglio ma può anche avvenire per brevi periodi che il Pensiero si nutra o rumini se stesso: ma un'alba od un uomo o un fatto nuovo son sempre sufficienti a farlo venire in luce: e le epoche di autofagocia son presumibilmente quelle che pur sembrando distruttrici del pensiero son più feconde per il medesimo.

Questa è la miglior prova che lo spirito sia creatore: poichè in tali epoche la gente comune si rammarica della mancanza di pensiero perchè mancano le espressioni del medesimo; perchè nei tempi in cui queste espressioni sono natural sfogo del pensiero contenuto in precedenza si nota un'assenza di vita pratica che è sempre sintomo di assenza di vita vera e di presenza dello spirito.

Scompare e scomparirà anche per le folle dei pratici e dei teoretici la distinzione tra autodidatti e culturali: restano per i primi le difficoltà di vita minuta e per i secondi la lotta in unione ai primi contro le soprastrutture culturali o menzogne di pensiero correnti, resta unica e sola l'espressione del pensiero e la vita dello spirito creatore; e senza lo spirito creatore (nè morale, nè antimorale) si può star certi che cultura, autodidattismo, laureati, ecc. son parole vuote di senso e tutt'al più specchi per le allodole: il pubblico che beve e berrà finchè non sarà egli stesso agitato, sconvolto, tormentato, sospinto, placato dallo spirito umano.

Per chiusa bisogna però ribadire la verità di una certa superiorità a parità di cultura per il caso degli autodidatti: poichè abituati a lottare, prima contro la cultura stessa per incorporarla, accade in essi (e tutta la storia letteraria, scientifica, filosofica, di eventi lo documenta) lo sviluppo della autonomia ed autocoscienza, che sono le virtù più adatte per la lotta: autonomia ed autocoscienza, che sono le cristallizzazioni della volontà spirituale: talchè si nota come, pur se forniti di lauree, i genii e i grandi ingegni (sempre autodidatti) impressero ai loro tempi un'orma che ebbe espressione anche nella vita delle folle: mentre gli scrittori eruditi, scarsi di volontà, ripiegano facilmente nella comoda posizione dell'erudito, dell'arcade, del letterato descrittore.

Autodidattismo non è termine da contrapporsi quindi a cultura o a laureati: è termine che esprime un metodo di sviluppo intellettuale ma non può servire per vantar privilegi in giudizi di merito: chè il merito è solo nello spirito personale, nella espressione, nella realtà e conseguente realizzazione nello spirito della umanità.

G. GOLINELLI.

L'arte di Joseph Conrad

La copiosa produzione romanzesca e novellistica di Joseph Conrad Korzeniowski ha soggiogato al suo trionfo i critici europei e americani forse più per la strana avventura del polacco diventato purissimo e classico scrittore inglese e del lupo di mare fattosi romanziere a quarant'anni, per l'affascinante vivacità fantastica delle sue opere, per l'esotico ambiente coloniale e naturalistico delle prime e più importanti, per la facile classificabilità dell'autore nelle correnti letterarie modernissime, — che non per una seria meditazione dei motivi e dei problemi dell'arte sua. Di questa meditazione vogliamo presentare qui alcuni spunti, senza per ora pretendere ad alcuna compiutezza. E veramente molti dati mancano ancora, nel campo culturale e biografico, per una definitiva valutazione di questo scrittore, che la storia metterà certamente accanto a Kipling e a Shaw, e molto sopra ad altri oggi più popolari e celebrati di lui.

Una distinzione preliminare è necessaria, tra due gruppi, o meglio due serie principali di opere conradiane che in parte s'intrecciano ma una delle quali precede idealmente e storicamente l'altra. La prima di esse si inizia con gli stessi primi passi di Conrad: *Un bandito delle Isole* e *La follia d'Almayer* ne segnano già nettamente il ciclo, le forme, il metodo, il mondo poetico, — *Lord Jim* e *Cuor di tenebra* ne rappresentano i due punti culminanti, con una certa divergenza. Grossolanamente questo insieme di opere, il più numeroso e il più possente, in cui meglio si afferma la personalità artistica di Conrad, è definito dalla costante contrapposizione dell'uomo alla natura tropicale, dalla psicologia del pioniere e del marinaio, dalla penetrante analisi dell'ambiente straordinariamente complesso delle Indie olandesi e, più tardi, dell'Africa equatoriale e dell'America centrale (*Nostromo*). Splendide novelle integrano il quadro delineato dai grandi romanzi, compiono la scoperta poetica di questo «nuovo mondo» della letteratura europea. E i racconti marinareschi, principi *Typhoon* e *Il Negro del Narcisso*, gli dànno l'ultima finitura. Più tardi il Conrad, sotto l'influsso della letteratura (massimamente di Dostoievski) e sviluppando una forte esigenza psico-analitica che le sue precedenti esperienze avevano generato in lui, tenta a più riprese, come nell'*Agente segreto* e in *Sotto gli occhi d'Occidente*, il romanzo sociale e patologico di tipo europeo: ma con risultati relativamente scarsi e con minore originalità. Sicchè lo vediamo negli ultimi anni cercar di fondere le due maniere, come in *Chance* e nella *Freccia d'oro*: fino ad un ultimo ciclo di opere, troncato dalla morte, in cui egli si avanzò verso il romanzo storico, sullo sfondo dell'epopea napoleonica, con quel *Corsoro* («The Rover») che forse è il suo capolavoro e con l'interrotta trama di *Suspense*. Questi raggruppamenti valgono, del resto, fino a un certo punto: perchè anche in *Lord Jim* e in *Una vittoria*, che appartengono al primo gruppo, l'analisi intimistica del *pathos* e del pensiero, ha uno svolgimento eccezionale; e le raccolte di novelle (*A set of six: Tales of unrest: Twixt land and sea tales; Tales of hearsay*) offrono quasi costantemente intrecciati insieme, sia pure in varie proporzioni, tutti gli aspetti dell'arte conradiana.

La caratteristica più personale e più originale di quest'arte, quella che costituisce a mio modo di vedere il suo fascino e il suo segreto, è una peculiare forma di intuizione e di rappresentazione della natura e della psiche: una forma che, elaborata e raffinata fino alle estreme possibilità, finisce per essere addirittura un metodo e, come atteggiamento costante, l'indice di una interiore e non mai rivelata concezione della vita.

Vedasi, in primo luogo, come il Conrad intende e presenta la natura. Di fronte alla quale due indirizzi si sogliono generalmente notare in arte (come, del resto, anche in filosofia). L'uno di essi guarda alla natura come a una sterminata e portentosa superficie, su cui si sparpagliano mirabili fatti e fantasmi, aventi per così dire due sole dimensioni perchè contemplati e ordinati senza tener conto della profondità. Da ogni parte si può cominciare a percorrere questo spettacolo, ma in ogni direzione che si percorra esso renderà sempre, sostanzialmente, lo stesso risultato: tutte le strade sono reversibili e commutabili. Un dato punto che divenga oggetto di particolare attenzione assume facilmente la stessa superficialità e la stessa distensione del tutto: grovigli che anche una siffatta intuizione qua e là pure presenta a primo tratto si sciolgono senza resistenza alcuna in un pulviscolo dorato e fluido: le stesse parti più solide si lasciano trapassare senza sforzo, lo squarcio non rivela nulla, di là. Una continua sensazione di virtù perdute, di enigmi sciolti ma non risolti accompagna il viaggiatore che esplora questo paese poetico. Non che vi manchino legami, relazioni, rapporti: ma sono tutti o miti o armonie introdotti palesemente dall'uomo, come in una materia estranea, e hanno sempre valore estrinseco perchè il loro contenuto è, generalmente, stato intuito prima e indipendentemente, da sè. Tale è la natura dei preromantici e dei neoclassici, la natura di Bernardin de Saint-Pierre e di Victor de Laprade; tale è quella natura che dà luogo, rivelando la sua illusorietà e la sua insufficienza, al pessimismo di Wordsworth e allo scetticismo di Leopardi. Ma essa è la natura più spontaneamente intuita dai poeti: e perciò essa vive immortale, non ostante che il pensiero senza tregua la dissolva e la spregi.

Un'altra natura, dall'avvento del romanticismo, ha preso a dominare nel mondo della poesia: e si potrebbe chiamare, in opposizione alla precedente, la natura vista in profondità. I romantici invero sogliono concepire anche artisticamente la natura sotto la specie della sua genesi e del suo sviluppo: il loro occhio la sonda e la fruga fino in riposte viscere che a lui solo son note: il loro canto non la umanizza estrinsecamente ma tende a far scaturire dall'intimo la sua congenita spiritualità. Tempio di viventi simboli che l'uomo interroga, secondo la celebre definizione di Baudelaire, essa dà ad ogni passo il senso religioso del mistero e insieme la rivelazione della bellezza organicamente formata, secondo un ordine diverso dal piccolo nostro ordine quotidiano ma tutt'uno con il grande ordine della vita e dello spirito. E' una natura attraverso la quale non si passa più come pellegrini erranti senza mèta, o con tal mèta che sia fuori di essa, ma si penetra più a fondo, come cercatori d'oro e di pietre preziose. La sua grandezza non opprime la volontà umana, ma la incita a un'ardua sfida e la esalta; la sua bellezza non ci lascia in una paga contemplazione, ma ci commuove e ci risospinge nel corso del divenire. Un'inspirazione non più apollinea ma dionisiaca l'agita tutta e in ogni parte; magici flussi la pervadono, e le sue disarmonie sembrano divini sobbalzi. Il primo *Faust* e il *Prometheus unbound*, *René* e *Jocelyn*, le truculente rappresentazioni dei *Travailleurs de la mer* e le delicate visioni di Tennyson, infine i simbolisti e gli esotisti, da un capo all'altro d'Europa, ci hanno reso questa natura così famigliare che talvolta ci meravigliamo dell'antica come di una scoperta. Essa però corrisponde, nelle sue origini, piutosto a un'arte già permeata di spirito filosofico e in generale di riflessione, che non alla pura e semplice lirica dell'intuizione.

Mente tipicamente riflessiva, con la duttile facilità del polacco e la meticolosa serietà dell'anglosassone, anche quando è trascinato dai trasporti della sua ricca fantasia, — Joseph Conrad segna un terzo modo di veder la natura, che fino ad oggi è tutto suo ma veramente è degno, per quanto personalissimo, di trovare maestri che lo perfezionino e lo rendano diffuso e noto come gli altri. La natura poeticamente rappresentata dal nostro non è nè classica nè romantica, nè superficiale nè abissale, sebbene entrambi gli opposti caratteri vi si possano in un certo senso riscontrare. Essa appare come il risultato di una geniale e intuitiva penetrazione nell'intimo delle cose e dei fatti, che sia stato, non appena raccolto, subito disteso e spalmato sopra un piano d'osservazione di tipo quasi anatomico dove gli elementi portati a galla da quel vigoroso scandaglio si dispongono gli uni accanto agli altri con la stessa uguaglianza di livello che se ci fossero sempre stati. Fantasia romantica, intelligenza classica sono le naturali operatrici di questi due momenti successivi della creazione. Ma con ciò non è detto nulla, perchè la buona fantasia è sempre dal più al meno romantica e l'intelligenza (poetica) è sempre classicheggiante. Per definire il segreto di Conrad bisogna precisare che quel rapido movimento in avanti e in dentro con cui egli afferra le maglie della realtà è di una sensibilità vivacemente drammatica — e per contro l'arte con cui egli allarga e stempera pazientemente ciò che ha determinato con quel movimento ha un ritmo di straordinaria lentezza, pieno di un fascino misterioso e tutto orientale. Pare quasi che lo scrittore si compiaccia di battere e ribattere, con pieno dominio, la materia incandescente che a stento ha potuto strappare dal fuoco.

Descrizioni e interpretazioni così costruite hanno, senza dubbio, un andamento un po' faticoso: o meglio non sono di facile lettura, dovendosi tener d'occhio, mentre si segue passo passo l'analisi, la sintesi non mai spenta che accende di vita questa continua immobilità in cui l'artista torce il reale. Ma niente eguaglia, nella letteratura contemporanea, lo sgusciante mistero di certi paesaggi conradiani.

Si capisce, dato il temperamento da cui son nati, che il loro tema prevalente ora sia offerto dagli ambienti tropicali delle Indie olandesi, dell'Oceano indiano e del Pacifico: città bianche sotto il sole ardente, paludi immote e foreste misteriose bagnate da una luce abbacinante e irreale, calme sconfinate di bonaccia senz'alito di vento. E tutto ciò non visto in semplice prospettiva, ma per irradiazione e suddivisione di una intuizione straordinariamente complessa, che riesce a cogliere anche il moto nell'immobile, la vita nella morte, e il divenire nelle soste torpide della vita. Sicchè un banco di alghe, uno specchio d'acqua stagnante, una roccia sbiancata bastano spesso a fornire il tema di pagine intere, efficacissime. Lo stile stesso di Conrad si spiega e si disnoda fino ad adeguare perfettamente l'espandersi delle sue visioni: ha un'andatura un poco ambiante e la pennellata molto distesa: ma non perde mai, anche nel diradarsi dell'espressione, la sua pregnanza originaria, e anzi la rinsalda di parola in parola.

Anche di fronte alla natura in tumulto, agli uragani e alle tempeste, l'arte di Conrad rimane uguale a sè stessa. Non parliamo del terribile momento di attesa che precede la burrasca: momento così congeniale alla sua poesia che egli arrivò a farne il motivo spirituale di *Suspense*, romanzo storico. Ma il costante dominio del caos degli elementi conferma tutta la forza demiurgica e plasmatrice di questa poesia: un tifone diventa, nelle mani di Conrad, materia di contemplazione così serena come se si trattasse di quei caldi pomeriggi estivi della Costa Azzurra che incoronano l'avventura del *Corsaro*. E anche il tifone è lavorato nella prosa industre come un lago, come una foresta: la sua violenza tartarea non cessa mai un istante, eppure a lungo a lungo viene dipanata in una catena di pittoriche immagini. Così la tempesta del *Negro del «Narcisso»*, che si cala per cento pagine come un maglio con ritmo infernale sopra la nave disfatta; così la tempesta di *Typhoon*, compatta come un blocco di forze demoniache che il battello traversa come scavandosi una via con l'elica e con la prora. La vivace e originale sensibilità coloristica del Conrad lo soccorre indubbiamente nel vincere le grandi difficoltà nascenti dall'applicazione del suo metodo a intuizioni di siffatta natura, strettamente unitarie. E non bisogna dimenticare che la lunga esperienza di marinaro lo addestrò certamente a visioni molto più ricche e varie e frastagliate anche per questi aspetti della natura. Certo che, in ogni modo, egli si lascia più volte indietro e Stevenson e Kipling.

Di contro a una natura così concepita e rappresentata, quale sarà l'atteggiamento della volontà umana? Sotto un triplice aspetto ama rappresentarlo e studiarlo il Conrad: la volontà del barbaro e del selvaggio, come dell'Arabo, del malese, del negro, che consente fatalisticamente alle potenze della natura e, intento continuamente a interrogarle, ne è quasi la enigmatica espressione; la volontà dell'europeo ammaliato e vinto a poco a poco dal fascino delle foreste vergini e dei fiumi equatoriali, dalle seduzioni delle terre e delle razze senza nome — ora disfatta dall'impari lotta e ora trionfatrice solo attraverso una dedizione e una rinuncia; la volontà, infine, del pioniere e del marinaio che vince opponendosi, resistendo, trionfando. Queste drammatiche antitesi sviluppate dalla tragica fine di Williams e dalla lenta rovina di Allmayer alla crisi e alla rivincita di «Lord Jim», dalla tenacia scozzese del capitano di *Typhoon* alla vicenda eroica del pioniere di *Cuor di tenebro*, dànno al naturalismo di Conrad un'intonazione ben più profonda che non abbia nel più facile, più popolare e più fortunato Jack London: Conrad sta a London come Goethe a Rousseau. Donde un acuto interesse, nel nostro, per le malattie della volontà, che gli riveleranno a poco a poco il mondo psicologico dell'uomo contemporaneo: e una capacità di intendere e analizzare le passioni, (come svolgimento della personalità umana di fronte alla natura agitata ma sostanzialmente impassibile), che dona ai personaggi conradiani una aureola di eroismo nelle stesse loro espansioni più primitive

La volontà degli eroi del Conrad è per altro molto semplice nelle sue linee costitutive, sebbene spesso tormentata dall'irresoluzione e dall'ambiguità: ma il loro pensiero è sempre molto complesso, e il pensiero appunto genera i mali della vergine volontà. Prima di tutto complesso è il pensiero del narratore in quanto personaggio più o meno velatamente presente in tutti i suoi romanzi: che sono, all'uso inglese, raccontati dall'autore stesso che fa capolino ad ogni pagina, o dal suo amico Marlowe o da un terzo qualsiasi che talora sono anche attori del dramma. E quando manca questa forma tradizionale, proprio allora abbiamo innanzi allegorie autobiografiche, come nel *Corsoro*. In tutto questo si riflette la personalità artistica di Conrad, che ha bisogno di chiarire a sè stessa, prima ancora chè agli altri, le sue creazioni, ed è costretta a tenersele avvinte a doppio filo per poterle elaborare secondo la propria natura. I romanzi che ne son generati acquistano così una linea di costruzione un po' artificiosa e spezzata, con le lacune e le induzioni volute dalla cronaca testimoniale; ma in compenso la spiritualità e la fantasticità del racconto come tale, la ineliminabile contingenza della vita, e il chiaro-scuro necessario a figurare concretamente uomini e cose, si salvano e s'integrano proprio per forza di tale «maniera»: e l'attenzione vigile e indefessa a cui il lettore è così costretto è d'altra parte indispensabile perchè siano scorti nella giusta luce tutti gli aspetti dell'arte conradiana.

Preparata, scoperta, inscenata per queste vie ed esperienze, la psicologia di Conrad eguaglia il suo naturalismo, ne riceve il metodo e le prospettive, ne segue lo stile. E da quanto s'è detto, apparirà chiaro come l'autore di *Lord Jim* e del *Corsoro* (i suoi due capolavori nel campo psicologico, e, se non fossero certe irregolarità di costruzione nonchè un tal quale eccesso di romanzesco nel primo e una lieve retoricità della conclusione nel secondo, i suoi due capolavori senz'altro) dovesse di necessità sboccare nella psico-analisi, perchè questa era implicita nei primi romanzi naturalistici e prevedibile per il momento in cui l'artista, movendo dalla natura e dal contrasto natura-uomo, avesse scoperto l'uomo. L'importanza di questa genesi interiore di interessi artistici sta nel fatto che, in conseguenza di essa, la psico-analisi di Conrad ha potuto avere una vasta plurilateralità di motivi e di temi e non ha soffocato nè prepotentemente assorbito gli altri elementi dell'arte da cui è nata e in cui si è svolta.

Anche per ciò che concerne lo spirito umano si possono, a maggior chiarimento, ripetere le distinzioni e le spiegazioni date a proposito della natura nel mondo poetico conradiano. Sebbene qui non valgano quelle precise determinazioni storico-letterarie, s'intende agevolmente che la psiche può essere studiata e rappresentata o secondo una visione superficiale, analitica, depersonalizzatrice ma feconda di eccellenti descrizioni e di magnifiche esperienze particolari (che corrisponde, press'a poco, alla psicologia classica), o secondo una penetrazione nel subcosciente, che rivela gl'istinti e l'oscuro fluttuare delle sensazioni, che fa sprizzare dalle loro latebre le energie segrete dell'anima, ma che anche finisce per concentrarsi in un ipogeo di cui sfuggono le diramazioni alla luce del sole (e questo modo sarebbe, dal più al meno romantico). Il Conrad, fornito di delicatissime sonde e di uncinanti strumenti di ricerca, porta invece sulla linea dell'azione e della personalità empiricamente determinata tutto ciò che discopre dietro le quinte della volontà e delle passioni, dentro le fluttuanti regioni delle attività conoscitive e riflessive. Sicchè i suoi personaggi, pure essendo in genere tipi abbastanza normali, manifestano per questa continua esteriorizzazione del loro «io» una ricchezza di stati e di atti coscienti che fa loro acquistare una smisurata grandezza. Prendere una passione, un tormento, un'idea e, sottilmente analizzati i suoi precedenti i suoi momenti i suoi conati, distendere in una serie lineare, in una successione non reversibile ciò che siamo abituati a conoscere in blocco o per indizi: tale è l'arte di Conrad.

Si capisce che quest'arte non costruirà più la personalità per via di piani brillanti ma connessi come le facce di un poliedro, e nemmeno l'andrà a scovare con ampi squarci e tenebrose ferite, lasciate aperte a vantaggio dei curiosi, — bensì, dopo aver circuito per ogni verso i suoi individui e averne spaccato il cranio in ogni senso, porrà ogni suo sforzo nell'obliterare questa zoologia e questa anatomia e nel plasmare con i loro risultati un dramma dell'«io» in cui tutto si svolge sulla scena senza che l'unico attore si sdoppi o svanisca. La lentezza necessaria a tale svolgimento conferisce a queste figure conradiane una specie di statuaria immobilità contrastante col continuo variare della loro individuazione concreta.

Ma la magia dello stile e il fascino della scoperta di una logica del pensiero, della volontà e delle passioni ben diversa dagli schemi tradizionali e consuetudinari inchiodano l'attenzione anche sulla stupenda, ma pensosa e strascicante confessione di «Lord Jim», anche sulla prima parte di *Chance*, dalla terribile analisi della mentalità di una signora piccolo-borghese all'ossessionante conversazione tra Flora e il narratore sul marciapiede davanti all'albergo. Conrad ha una speciale abilità di lasciar cadere a goccia a goccia i fatti e le parole, di stemperare i sentimenti e i pensieri senza che nulla perdano della loro vivacità primitiva, di far sentire tutti i vuoti e le lacune, gli sbalzi e gli andirivieni del ragionamento colto nella sua realtà. *Suspense*, se fosse stato compiuto e limato, sarebbe anche per questo verso l'espressione delle più segrete aspirazioni dell'artista. Ma egli riuscì quasi sempre a realizzarle nel vario gioco delle sue trame.

Questa attitudine psicoanalitica permise inoltre al Conrad di rendere più raffinata e di interiorizzare profondamente la moralità del suo mondo poetico, che ne era originariamente la parte più debole e meno originale. Generosità, abnegazione, sincerità, passionalità, tenacia, perseveranza, coraggio, energia volitiva, — le virtù insomma che coi vizi opposti costituivano il suo mondo morale, (misto dello spirito cavalleresco della sua stirpe e della mentalità propria della sua patria di adozione), non erano fatte per corrispondere alla novità e alla freschezza dell'ispirazione artistica: e questo dissidio rimase, pur via via attenuandosi, sempre acceso nelle sue opere. Tanto più che il partito delle idealità etiche per cui Conrad ebbe praticamente un culto vivissimo, ma che nel mondo della sua fantasia rappresentavano alcunchè di «fatto», di presupposto e di convenzionale era indirettamente rafforzato dall'ideologia poetica delle lotte della volontà contro la natura e contro le debolezze. Ma la conoscenza sempre più profonda del mondo dello spirito, la minuziosa esperienza dei suoi plessi e delle sue sfumature, l'analisi delle vie del male (massima quella della menzogna e del tradimento in *Sotto gli occhi d'Occidente* e nell'*Agente segreto*) e la valutazione patologica della psiche — a poco a poco condussero il Conrad a intuire e presentare artisticamente sempre meglio quella moralità, per così dire, più spirituale e più morale che appena sbocciava dalle sue prime opere, ma che pur doveva incoronare ampiamente la sua attitudine creatrice e il suo metodo artistico.

Alla luce di questi giudizi e di questi criteri converrà, credo, esaminare e valutare partitamente le opere e le trame, i quadri e i personaggi di Joseph Conrad: se si ritiene opportuno, come io ritengo, dargli ormai il posto che gli spetta nella letteratura inglese ed europea del nostro secolo.

SANTINO CARAMELLA.

EVREINOV

Nacque nel 1879 e crebbe nell'età più sorda e volgarmente prosastica che contrassegnò la decadenza culturale ed artistica dell'impero di Alessandro III. Usciva da una vecchia e austera famiglia di nobili, ma a tredici anni già ribollivano in lui gesti e parole ribelli. Più tardi la poesia di Nietzsche, Maeterlink, Wilde, fu pronuba smagliante ai nuovi ideali, alle visioni d'arte e di vita che egli si prefisse. Succedeva alla prima pleiade del grande romanticismo russo che aveva posto capo al gruppo «Mondo dell'Arte». Pur generosamente nutrito delle idee e tendenze pittoresche e liriche di esso, ne rimase sempre alquanto in disparte; il russo greggio, genuino, radicale che sempre resistette in lui, ripugnò costantemente all'occidentalismo di acquisizione: apparve nella carovana un compagno di viaggio, un po' segregato e distratto tra i romantici puri guidati da A. Benna.

Però una dipendenza culturale e d'affinità col movimento romantico russo e specie col Wilde è manifestamente rintracciabile nell'«Apologia della Teatralità», nell'idea conduttrice del «Teatralizzare la vita», o la conseguente dottrina del «Teatro per sè». L'Evreinov afferma che *l'istinto della teatralità* è radicale primordiale nell'uomo e nasce con il bisogno di rifare o trasformare la propria natura o il mondo che ne è il riverbero. Evreinov allarga anzi il concetto dell'ispirazione creatrice, facendone oltre che funzione essenziale della personalità umana, la stessa essenza dell'intera vita.

Le illazioni sono ovvie: solo in quanto la vita diventa teatro, *teatro dell'uomo per sè* (e non per gli spettatori) essa può sentirsi veramente viva, operante e sopratutto individuata. E intesa in tal senso la «teatralità» si fa sinonimo di energia, d'espressività, della tendenza dell'individuo alla piena sua estoriorizzazione differenziale e dominatrice nel mondo delle cose e degli uomini: si fa ordine ed ordine di ricostruzione dell'esistenza secondo un programma proprio, inconfondibile. Se ne deduce anche una sintesi che vale un sistema speculativo: Evreinov considera o pone tutti i valori universali *sotto la specie della teatralità*. E ne cerca la prova nella storia dello animo e degli stessi movimenti ideali, attraverso i secoli. Che cosa sono infatti il tatuaggio, le deformazioni tradizionali, ritualistiche, religiosamente e mondanamente osservate del cranio, dei piedi presso i popoli primitivi, i quali offrono gli esemplari più schietti e credibili dell'istinto? Evreinov vi intravede «La mania della trasformazione» pura teatralità.

Del resto l'importanza sociale rivelatrice del teatro si dimostra per il fatto che l'uomo primordiale conferisce sempre un assetto (o più propriamente un allestimento) rappresentativo teatrale a tutti i fatti fondamentali della vita: nozze, dichiarazioni di guerra, giudizi ed esecuzioni capitali, caccie, nascite, educazione dei fanciulli ecc.

Il magico potere della «teatralità» fa sì che l'uomo selvaggio impara a riconoscersi, facendo accettare dagli altri le norme obbligatorie dell'esistenza. Ad ogni modo la storia dell'umanità anche adulta non è che una vicenda di esempi di questo genere. Tutto nella Spagna del XVII secolo fu teatro: l'Inquisizione o la tortura, gli *auto-da-fé* e la corrida. Uno sguardo alla Francia del successivo secolo XVIII non cambia le deduzioni: non si può stabilire se in teatro o più tosto nella vita reale del cerimoniale, degli spettacoli di Corte si debba cercare la maggiore importanza, il più veritiero significato di tutta la sua storia. Il potere della teatralità, quella che Evreinov non dubita di definire *teatrocrazia*, impera in ogni singola coscienza, dal primo giuoco del bambino a nell'ultimo atteggiamento del moribondo.

Il dualismo nell'individuo fra l'essere ed il *parere* lo sollecita a fabbricarsi una maschera, a recitare una parte, ad erigersi in proprio un «teatro per sè stessi», a volerlo nel senso comune della parola. Ma Evreinov spinge oltre lo sguardo, e, riferendosi all'interpretazione dei sogni del Freud, crede di trovare la manifestazione dell'istinto dominante della teatralità non solo nelle visioni notturne, ma nei giuochi dei bimbi, i quali si assegnano delle vere parti da recitare; in molti atti e nella condotta degli adolescenti avidi di avventure immaginarie non meno allestite che sulla scena, e persino nei vizi, nei delitti dei più giovani i quali rivelano l'irresistibile bisogno della loro indole non ancora castigata dall'esperienza, tutta tesa ad un esasperato esercizio della volontà per figurarsi e crearsi una vita arbitraria di sostanza fantastica, colorita dai fuochi della ribalta.

Quest'idea della teatralizzazione della vita si manifesta specialmente nel primo come nell'ultimo lavoro del Evreinov. Nel primo «Il bel despota» un uomo evade dal mondo per rinchiudersi nella vecchia casa dei padri e ricostruirsi per sè la vita di un secolo addietro e così raggiunge la felicità. Nell'ultimo, nel «*Ciò che più importa*» l'autore si assume di dimostrare che la cosa di maggior momento nella vita è di «inscenare» la felicità degli umili, dei derelitti: il *dottor Fregoli* (altro ricordo trasformistico, acrobatico, metamorfosizzante italiano) incarna un nuovo esemplare di maestro e benefattore dell'umanità: scrittura alcuni attori, i quali debbono rappresentare nella vita (non più sulle tavole d'un palcoscenico) alcune parti ben congegnate per incantare o salvare i miseri: uno di loro si darà per innamorato di una povera e brutta ragazza destinata a restar senza amore; un'attrice si fingerà innamorata di uno studente disgraziatissimo; e lo stesso dottor Fregoli attuando e giocando la finzione dell'amore, farà con questa terapeutica teatrale, felici tre dame, sfidando persino il crimine di trigamia.

Naturalmente partendo dal principio che non il teatro deve rispecchiare la vita e fondersi nel vero, ma la vita e il vero debbano trasfigurarsi nella superiore, autonoma, sconfinata fantasia creatrice del teatro, pensato come categoria dominante e stampa della libertà individuale dello spirito, Evreinov giudica con estrema sincerità il teatro contemporaneo e preconizza il crollo delle forme odierne sceniche, di quello che egli chiama *drammaturgia letteraria* e dei suoi attori professionali, cui contrappone la schietta ispirazione e quindi tanto più potente dei «dilettanti». L'essenza del teatro imperante, il suo fascino realistico, mimetico, riflesso, spinge il pubblico necessariamente verso quella «prostituzione» del teatro che è il cinematografo. Se la critica volesse essere efficace e sapesse veder chiaro nella dissoluta deformazione che il cinematografo, tanto deprecato, rappresenta rispetto al teatro, dovrebbe farne risalire la causa al teatro medesimo.

Evreinov chiede all'attore l'estoriorizzazione disinteressata della sua personalità; egli parla di una «missione» dell'attore, di vere «creazioni», di «una festa», di un «gioco» felice e lirico contro la sordità materiale, l'esposizione realistica che sulle nostre scene pretende di costituire il Teatro-espressione della fantasia, del genio, in una parola, della poesia. Egli chiede che l'attore si proponga di vivere «*la gioia del teatro per se medesimo, uomo e creatore*». Le formule, le definizioni del critico-esteta non mancano, per verità, di una imprecisa vaghezza generica; non si può dedurre da esse, a contorni nitidi, lo scopo che il poeta assegna nell'avvenire al teatro e ai suoi modi di attuazione; ma senza dubbio Evreinov ha il merito di battere un sentiero sotto una bandiera rivoluzionaria sua, nel vento distruttore e riedificatore: egli dice: «L'essenza del teatro non consiste forse nel superare, vincere le norme segnate dalla natura, i termini statici, convenzionali della società, dei suoi istituti?» E per non confondersi grossolanamente nel pensiero anarchico e negativo di tutti i ribelli empirici, si appella senz'altro ad Aristotile e alla Aristotelica dottrina della purificazione («catarsi») ottenuta, traverso la paura e la pietà (essenza epica e lirica e religiosa della tragedia greca) prodotte sullo spettatore dall'azione scenica. La sostanza creatrice del teatro, secondo Evreinov, è tutta qui, motivata criticamente con un altro riferimento ultra moderno alla psico-analisi di Freund, che sul poeta russo ha esercitato una influenza decisiva. Infatti egli osserva che come i sogni o l'isterismo sono la manifestazione di desideri insoddisfatti, soffocati, inattuati, così il teatro è la espressione, anzi la rivelazione o sostituzione dei desideri più tipici e profondi, soppressi, taciuti dalla coltura o dal contratto sociale. In altre parole; in questa concezione palingenetica evreinoviana il teatro viene a soddisfare i desideri inconfessati e imbrigliati dell'umanità esprimendoli nell'evidenza rappresentativa, ed in certo senso viene a liberarli o «liquidarli» in modo assai più efficace del sogno e più normale di una malattia psichica, perchè effettivamente dichiarati, con il fascino dell'arte, nel gioco scenico.

Al teatro tutto è permesso: lo spettatore sogna a occhi aperti dando libero sfogo alla sua verace natura, al suo bisogno di evadere dai limiti costrittivi della disciplina convenzionale. Il teatro torna «*festa*» nel sacro significato arcaico; licenza canonica, libertà di eccezione, pressapoco un ritorno ai «*Saturnalia*» dei padri antichi, durante i quali lo schiavo si riconosceva in libertà.

Per l'Evreinov il teatro trasfigura l'istinto umano recondito; secondo la terminologia specifica della *psico-analisi*, lo *sublima*: lo spettacolo teatrale acquista così una forza educativa enorme, magica e creatrice, in virtù della quale l'uomo si ripiega su sè stesso, penetrandosi sino in fondo, chiarendo e dominando i suoi oscuri impulsi, rinnovandosi e integrando le sue forze più segrete. Il campo futuro del teatro, le cui dimensioni oggi non è dato di scoprire, sarà determinato da quei fini. Evreinov chiama senz'altro il sistema da lui intravisto e propugnato «teatroterapia», che si riallaccia alla terapeutica clinica delle malattie nervose: cambiamento dell'ambiente, dei luoghi, delle occupazioni consuetudinarie. «Il teatro è una cura per l'attore e per il pubblico». Questo originale concetto che Evreinov ha del suo teatro, fa sì che egli avversi implacabilmente il teatro naturalistico e simbolistico. Per lui il teatro deve svolgersi in un mondo autonomo, tutto peculiare suo, sottratto al potere di ogni principio ed intromissione extra-scenica, compresi i pregiudizi estetici: deve avere mete e strumenti propri, indipendenti e inconfondibili. Nervo centrale del teatro, null'altro che la sua *teatralità* intrinseca, alle radici: senza di questa, avremo un museo etnografico, serate letterarie, quadri plastici, tutto fuor che poesia di teatro. Il metodo specificatamente teatrale, conseguente a questi principi è *l'espressivista*: gli elementi pittorici, plastici, musicali, lirici, si trasformano e si ordinano in questo teatro per forme prettamente sceniche di un valore espressivo molteplice e diverso. Evreinov non definisce esattamente il metodo espressivo in parola, ma è da notare come egli sottolinea il rapporto che si istituisce tra il poeta, l'attore e lo spettatore, quel *tacito consenso* reciproco essenziale all'esistenza del teatro e in virtù del quale lo spettatore è legato alla visione estetica del poeta e questo a sua volta al mantenimento integrale della sua promessa.

Nella sensazione e commozione viva suscitata dalla vicenda scenica dentro l'anima dello spettatore-collaboratore, è la fonte del teatro nuovo. In questa Evreinov è in Russia quello che Craig, Fuchs, Reinhardt furono per l'Europa occidentale: il primo che tracciò e affondò il solco sul quale hanno più tardi mietuto Meierhold, Tairov, Pietroff e i loro corifei. Nella *nuova cultura dell'attore*, Evreinov vede la salvezza e la resurrezione del teatro.

Praticamente, il Poeta russo dimostrò l'efficacia, la virtù informatrice della sua innovazione concettuale traverso l'ordinamento del suo *teatro antico*: in esso egli ravvisò sopratutto il problema scenico della riproduzione dello spettacolo antico secondo il suo spirito essenziale e lo stile degli interpreti, la cura dell'allestimento non per riproduzione fotografica e ricalco, di pedanteria archeologica, ma ripensata in una visione poetica delle varie epoche. L'iniziativa suscitò un fervido calore di consensi e una più vasta attenzione nel campo storico dell'arte teatrale: gli studiosi si trovarono innanzi i principi della resurrezione del teatro antico e una coscienza teatrale specifica della sua natura e della sua vitalità. Constatarono che Evreinov non trasportava sulla scena il materiale morto catalogato di un museo, ma nella storia viva dell'arte scenica resuscitava il *genio della teatralità*, l'essenza perenne di essa. Attraverso la conoscenza dei vari stili, la coscienza teatrale si liberava dalle strettoie del tradizionalismo e della convenzionalità mimetica scambiata per «naturalezza». Il teatro acquistò il senso poetico, la fantasia fresca e spaziosa del proprio materiale espressivo, i mezzi tecnici e i metodi di allestimento scaturiti da una commossa partecipazione lirica dell'ideatore scenico alle sorgenti della ispirazione originaria dei capolavori. In un orizzonte, anche più ampio, vennero così gettate le basi della coltura esegetica teatrale.

Per rendere il teatro vivo e trasmetterlo nella coscienza, nell'immaginazione, quasi nei sensi del pubblico, Evreinov esige dall'azione scenica la pienezza di suggestione che si ottiene soltanto con l'immediatezza «attuale». Egli ha delle vecchie forme, dei vecchi stromenti espressivi della teatrologia storica, di tutto quanto nei secoli eccitò la partecipazione commossa degli spettatori allo spettacolo, usato con una originalità pittoresca, incantatrice: marionette, ombre, il baraccone, l'operetta, la fiaba popolaresca, i costumi, i riti, le superstizioni, gli intermezzi salaci, le arlecchinate, il grottesco del «Varietà» e del «Cabaret», il «Guignol»: elementi prospettici del movimento, del colore, dell'ambiente per grandiosi affreschi, della fantasia decorativa e della più profonda estrinsecazione della verità lirica del sogno; un arsenale immane di forme abbandonate, non penetrate, non sfruttate che conduce a quel mirabile risgorgare del «primitivo», assente dal teatro di coltura che è ormai rimuginazione riflessa di materia sorda, falsa, e vuotata dal logorio senile.

Con la concezione del suo «Teatro dello Specchio obliquo» (caricaturale, deformatore, fantasiosamente demoniaco) il temperamento del nostro si rivelò per taluni dei suoi aspetti più compiuti e il suo talento parodistico, congiunto con la sua felice inesauribilità di allestitore scenico, trovò alcune delle sue affermazioni sorprendenti inspirate dal principio fondamentale del *monodramma*, creato da Evreinov, che è lo stesso principio e concetto suo della teatralità per cui la vita e la realtà altrui, diventano la *nostra* vita e la *nostra* realtà.

Nel monodramma, il drammaturgo tutto coglie ed ordina traverso l'occhio dello spettatore sì che ne viene una prospettiva scenica di una sconcertante originalità. Ne viene anche l'evidente carattere polemico di questa concezione di Evreinov, in quanto il monodramma presta la catapulta per tentar di abbattere il teatro moderno il quale, secondo il Nostro, assoggetta l'ingegno e la fantasia degli scrittori alle leggi statiche della imitazione letteraria e ne induce una estetica che chiude in sè l'opera d'arte, la disseca, la isterilisce, la falsifica; e l'attore, invece di sentirsi ed essere l'agente vivo dell'azione scenica, sparisce nel sistema, inghiottito dalle cose fuori di lui e cui egli presta voce e gesti fiochi, remoti, distaccati; spesso incomprensibili.

Evreinov ha lottato strenuamente per il ripristino dei *fattori sensuali* dello spettacolo, per gli effetti scenici intrinseci e non sovrapposti alla poesia. Lo spettacolo visivo deve esprimere, articolare lo spettacolo interiore: lo spettatore deve agire, o illudersi di agire (che è lo stesso) al centro della vicenda scenica. E tutto quanto delle suppellettili d'allestimento è ordinato in scena, deve uscire o partecipare alla vita dei personaggi inventati; l'allestimento, valendosi di tutte le più ardite, argute conquiste tecniche, specialmente per la mobilità istantanea e continua dello scenario, deve tradurre anche nell'aspetto delle cose i mutamenti che avvengono nell'animo e nelle parole dell'attore: l'arredamento sparisce quando la commozione porta ad ignorarlo, ad annullarlo, l'attore non deve e non può più accorgersene. Lo spettatore dal canto suo vede e sente come l'attore. Se questo, ad esempio, chiude gli occhi, l'illuminazione deve spegnersi; se l'attore è preso dal capogiro, la scena deve fare l'immagine della vertigine sì che se ne abbia alla vista la percezione dentro cerchi verdi.

Evreinov divide indubbiamente il merito di avere inaugurato una nuova epoca nella storia dei costumi e della maschera teatrale.

Il teatro deve essere libero di scegliere la propria attrezzatura espressiva anche tra gli stromenti più inverosimili; non ha altre leggi cui obbedire all'infuori di quelle che emanano dalla poesia e guidano al maggiore e più intenso, più proprio effetto dello spettacolo. In questo senso rimasero in Russia veramente storici gli allestimenti della «*Francesca da Rimini*» d'Annunziana e della «*Salomè*» al Teatro verakommissargevskaja.

Per chiudere questa informazione sull'opera creatrice e innovatrice di Evreinov basti dire che, secondo il pensiero e la parola di lui, «quando il teatro trascura la forma schietta o interiormente prescritta dal teatro stesso, questa «non ha più diritto di chiamarsi *teatrale*. E' «tempo di ridare al teatro il suo vero carattere: «non essere tempio, nè specchio, nè tribuna, nè «cattedra, ma solo teatro. Alla nobile teatralità «io ascrivo un valore estetico positivo. Il teatro «non parla al senso artistico dello spettatore, ma «al suo sentimento della teatralità, al sentimento «anarchico che in ognuno di noi prima di tutto «esige una vera, pazza, audace trasformazione, «anche contro il buon gusto e i canoni estetici «per godere l'improvvisazione della vita e il «senso della libertà: questa trasformazione riesce spesso più concreta a teatro quanto più «sono miseri, elementari i mezzi degli interpreti».

A parte i riflessi filosofici che affiorano in codesto massimario, così caratteristicamente russo, dobbiamo ritenere che l'apologia della teatralità si presenta come pietra angolare della futura concezione sistematica del teatro, e per essa Evreinov si avanza come l'assertore del fatto scenico, fenomeno contraddistinto e a sè, per il principio della teatralità.

In questa veste egli ha rivolto agli attori un vibrante appello per una specifica loro «cultura teatrale» ed ha elevato una voce violenta di protesta contro i tramontanti sistemi e generi preconizzando la fine miseranda del teatro moderno. Egli si sforza di conculcare la verità che insieme con l'attore l'ufficio della direzione scenica diventa sempre più essenziale, penetra e trasforma l'attore medesimo e tutto l'ordinamento scenico fondando una radicale coscienza nuova del teatro. Storicamente è anche da notare che una innovazione qual'è quella recata da Evreinov, non avrebbe potuto compiersi nei grandi teatri a repertorio.

Infatti Evreinov lasciando il teatro di Vera-kommisargovskaia, dopo il trionfo di *Francesca da Rimini* di d'Annunzio, e il battesimo russo dei drammi del Maeterlink, del Hauptmann, del Sollogub e di altri, si diede anima e corpo al «Teatro dello Specchio deformatore» e a quello «Allegro per i fanciulli adulti». Qui fiorirono il grottesco, la parodia, il monodramma della sua più caratteristica produzione. Qui egli potè dar sfogo pieno alla sua avversione verso l'estetica del teatro tradizionale e riabilitare fra l'altro le forze cadute in disuso o nell'oblio, nelle quali egli indovinò la più viva forza del teatro, diremo con la sua formula, «teatrale»: il genio istintivo del *Folklore*, del Carro di Tespi, la burattinata, audacissima sfida a tutta la «letteratura» imperante. Lo stesso sforzo compie oggi il Meierhold, ma ormai in grande stile e sopra un grande palcoscenico. Nei due suoi piccoli teatri Evreinov ne fu il precursore. E in questa sua tremenda e grande impresa, insieme distruttiva e creatrice, sta il suo contributo deciso alla causa del teatro per il teatro, che fu ed è la sua passione, la sua religione. Per lui tutto il mondo è teatro, solo teatro: ogni attimo nostro deve essere trasfigurativo. Ed egli rimane sempre «attore nella vita»; il demone della «teatralità» lo possiede, certamente lo infutura.

RAISSA OLKIENITZKAIA NALDI.

Un bolognese a Milano

I.

Il nome di Riccardo Bacchelli cominciò a venir fuori a' tempi della *Ronda*, chè del romanzo *Il filo meraviglioso* (1910) — irraggiungibile oggi — e dei *Poemi lirici* (1914) nessuno dopo la guerra più si ricordava. Amiamo credere che fossero tentativi e riprove, e che il Bacchelli si ritrovasse, in sul finire del 1918, con il vecchio gusto delle lettere, e la penna arrugginita, a dover rifare il suo noviziato. Il quale fu lungo ed interessante, mirabile per applicazione e pazienza, e termina soltanto ora, con *Il diavolo al Pontelungo* (romanzo storico in 2 voll. - Milano, Casa ed. Ceschina, 1927).

Per cinque o sei anni Bacchelli diede l'impressione dell'uomo che non ha fretta, sa impiegare e anche sperperare i giorni; dell'individuo che usciva a fatica dalla pigra atmosfera di Bologna e dalla troppo seccante frequentazione de' classici, e prudentemente mettevasi ad assimilare il nuovo mondo non provinciale. La *Ronda* contava scrittori assai più efficaci o sottili di Bacchelli, ma nessuno come lui faceva pensare a una sorda forza in travaglio: la pagina sovente opaca e greve mostrava una solidità singolare. Il secentismo di Barilli, il fiato corto di Cardarelli, la prolissità garbata di Montano e la grazia accorta di Baldini, le inquiete esigenze di Cecchi, il microscopio critico-estetico di Gargiulo, lo sforzo stilistico artificioso di Burzio accompagnarono il rifacimento dell'*Amleto*, *Spartaco e gli schiavi*, le *Memorie del tempo presente*, *Presso i termini del destino* (1920-1923) a cui debbono aggiungersi *La famiglia di Figaro* (1926) e *Lo sa il tonno* (1925). Il nostro autore però seguiva una strada tutta sua, ritenendo che «fare le cose sul serio significhi semplicemente cominciare a farle dal principio». *L'Amleto* fu un'esercitazione: nulla più. Altri avrebbe composto un *en marge* shakespeariano: Bacchelli cacciò le mani nella tragedia, facendo moralizzare gli stessi personaggi. Non ne cavò niente di vivo nè di buono, ma solo dei dialoghi, delle battute, delle riflessioni: frammenti e bagliori. Riprendiamo le *Memorie del tempo presente*: la medesima indecisione tra l'arte disinteressata e il pensiero intorbida la pagina. Non si sa bene che cosa Bacchelli voglia: incapace di metter in piedi delle figure, vede la realtà solo attraverso la ricerca della frase, e non è per un istante solo psicologo ed osservatore schietto. Cosicchè, come nell'*Amleto*, ecco paragrafi e periodi vuoti di significato, di coerenza, di unità; pagine da far disperare il più docile lettore; tormentate e pretenziose, enigmatiche senza sapore alcuno. Eppure, nonostante l'uggia e il fastidio, non ci venne mai la tentazione di buttar a mare questo difficile e poco attraente scrittore.

Quando egli smetterà di gonfiar le gote e di applicarsi al genere eroico e solenno, di «pensiero», per cui non è nato; allorchè cesserà di moralizzare e prenderà a calci le considerazioni più o meno intempestive, o si ribellerà alla letteratura, Bacchelli — dicevamo — diventerà artista e popolare. Il «Commento alle elezioni» che egli pubblicò nella *Ronda* del Novembre 1919 sembrava fatto apposta per confermarci nel nostro parere, non tanto per il fondo monarchico quanto per l'elogio delle «differenze regionali», delle «libertà comunali», delle corporazioni d'arti o mestieri», per la voglia insomma di «respirare un'aria di autenticità e di storia, altra che quella di certe prediche pazze e crociate spropositate». Il «conservatorismo» di Bacchelli ci rivelava il temperamento dell'uomo, le sue naturali affinità.

Considerate un momento la vita bolognese: positiva e pratica, quel realismo emiliano spregiudicato e colorito in cui entra un po' d'indifferenza e di cinismo, la serenità che il senso di una lunga e ricca tradizione può dare, la consuetudine di campare con i piedi ben radicati in terra e gli occhi aperti, la sensualità sana e grassa che fa appetire il cibo e la donna, o ogni tanto una bella ventata di idealismo (che può esser politico: socialismo e fascismo; e sociale: libero pensiero, anticlericalismo). Bologna è la capitale di quella che gli ideologi protestanti hanno battezzata la «vecchia Italia», e che è poi la vera Italia; la città in cui le *Opinioni* di Missiroli dovevano recar scandalo e sussurro (e ve ne parlano oggi ancora, non bene rimessi dalla sorpresa) e che non adottò mai Alfredo Oriani, l'utopista romagnolo, testa balzana. Esaminate ora la formazione di Bacchelli, da natura portato a nuotar nella corrente calda e viva che passa per le rosse vie di Bologna; ma altresì uomo di una generazione letteraria che credette necessario rifarsi una lingua e uno stilo, e che per arrivare ai classici dovette passare per il frammentismo vociano, la filosofia idealistica e tante altre belle cose. Con il Carducci a portata di mano, che sarebbe bastato a nobilitare quanto di borghese e di triviale c'era nella tradizione bolognese — la volgarità di uno Stecchetti e il basso positivismo — Bacchelli prese la via più lunga. Cominciò a vagare da Shakespeare a Goethe a Goldoni e a Leopardi, si fermò a meditare Tolstoi, ma di rado si fidò ad abbandonarsi del tutto alla vecchia scuola. I suoi compagni d'armi lo confondevano con le loro castronerie: lo *Zibaldone* innalzato su le *Operette morali*, e i *Paralipomeni* sui *Canti*, e poi quei francesi e quegli inglesi scelti a capriccio o per moda: esplorazioni di chi parte lasciando aperto l'uscio di casa.

Dal neo-classicismo d'accatto e di maniera della *Ronda* nasceva la fredda retorica di *Spartaco e gli schiavi* in cui ci parve perfino di sentir l'eco di Ibsen (del *Catilina*, e di Claudel invece che di Shakespeare) il *Dialogo di Seneca e di Barro* stridente di falsità («Allora sulla porta *sguaiata e delittuosa* l'incontro e ti guardo. Benchè non ci diciamo mai niente, il tuo sguardo taciturno mi riconduce a questa *pericolosissima ed obbrobriosa* servitù»). L'aggettivazione tradiva il gelo della composizione, la ricerca del particolare raro e notabile; si avvertiva lo scrittore che lavora sopra uno schema, lo rimpolpa a furia di parole rimbalzanti l'una contro l'altra. Le repliche, stentate: il secondo interlocutore aspetta che il primo abbia parlato per riprendere il concetto. E gli stessi curiosi difetti di scarsa chiarezza o di poca sostanza del Bacchelli artista ricomparivano nel Bacchelli critico, più che mai rigide e legnose, chiuso alle interpretazioni eloquenti e commosse (era un provinciale senza saperlo, con un tono alla De Robertis divertentissimo). La polemica contro il cosmopolitismo del *Convegno*, con le puntate a Serra, segna forse il massimo dell'incomprensione critica di Bacchelli. Renato Serra amerebbe oggi *Il diavolo al Pontelungo*, salutandovi la caduta dell'intonaco rondista, e dell'imitazione di Cardarelli, fatta dal nostro con mano pesante. Ci capiterà, un giorno o l'altro, di ragionar di Cardarelli, prosatore elegante o paesista di buona tempra, ma assolutamente negato alla creazione critica e alla pittura di figura, e moralista molto scadente o grezzo. Cardarelli è il poeta di alcuni stati d'animo grigi e composti, e di qualche tetro orizzonte. A mettersi sulle sue orme, Bacchelli perse le proprie qualità originali: leggete il «Commiato» delle *Memorie del tempo presente* e vi accorgerete del traviamento. Ma attenti al pericolo di dar troppa importanza a questi scarti: disuguale sì, sovente pessimo, non mai comune. O non dobbiamo forse a Bacchelli critico la più bella recensione di *Rabi* («E qui tocchiamo alla vera parentela di G. A. Borgese, che è con Romain Rolland: strettissima — *Ronda*, giugno 1921) e le più dilettose «esecuzioni» di Salvator Gotta, di Ettore Romagnoli, e via dicendo? Il render conto dei libri, costringendo Bacchelli a guardar le cose da vicino sembrò togliergli alquanto il gusto delle peregrinazioni stilistiche, dei vagabondaggi e delle meditazioni senza confine. Sfogliamo le annate della *Ronda* e alla fine del 1921 ecco un «Omaggio al conte Tolstoi» e un «Ministro sabaudo» (Giolitti) darci acuto il senso di esser vicini a toccar terra.

Sentite: Tolstoi è «uno per il quale la natura esiste; per il quale la parola è davvero vuota d'ogni contenuto intellettivo o simbolico e significa soltanto cose intese primitivamente, non sfiorate, realtà elementari, ma elementari sul serio, oltre e fuor delle quali il resto non esiste, nella più autentica maniera di non esistere, che è, come tutti sanno, di non essere neppure sospettato». Finalmente ci siamo: Bacchelli sta per gettar l'àncora. Tanto è vero che se andate a rileggere il lungo saggio intorno a Giolitti — che a me per sobrietà e quadratura garba assai più di quello, troppo lodato, di Filippo Burzio — vi ritrovate come fulcro la sublimazione della «vecchia Italia» («L'origine dell'on. Giolitti è piemontese, la sua politica è italiana e statale, ma il clima popolare e nazionale o vorrei dire simpatico, è autenticamente italiano dell'Italia Centrale». - *La Ronda*, a. III, pag. 775). La lunga navigazione è compiuta: Bacchelli ha scoperto sè stesso. Vedetelo tosto alle prese con Thovez il protestante e l'oretico, a difender contro il piemontese persino *Il piacere* dannunziano. E poi, addosso a Janni, «dottore di campo due volte provinciale, come può esserlo un provinciale che vive di certa cultura milanese»; all'esteta Angiolo Silvio Novaro; apologia di Goldoni (era il tempo della promessa stroncatura di Tilgher): «non è poesia, che si fa teatro; ma teatro che è poesia», e critica di Dostoievski (sacrificato a Tolstoi) nei cui *Karamazof* scorge soltanto un talento orrido e capzioso» e in *Delitto e castigo* un «talentaccio violento» per esaltare, nell'*Idiota*, il «forte o genial romanzo borghese e di società» piegando però le ginocchia alle *Memorie dalla casa dei morti* «l'unico libro sereno, forte e sano di Dostoievski».

Questa è la cronistoria dell'evoluzione di Bacchelli, la narrazione del modo onde uscì dagli imparaticci letterari e riconobbe la propria natura. Però non è detto che egli tendesse volontariamente a tale progressiva semplificazione: anzi, pare abbia cercato e cerchi di ritardarla in ogni modo. Trasportata la propria fucina da Roma a Milano, non s'è liberato da mille legami artificiosi, e come ieri inframmezzava *La cambiale* o *Presso i termini del destino* alle recensioni vivaci e robuste; così ora, frequentatore di quel *Convegno* già da lui aspramente attaccato (se Enzo Ferrieri riaprisse la *Ronda* e rileggesse i trafiletti in corpo sei...) o autore dell'accademico *Lo sa il tonno*, lascia che *Il diavolo al Pontelungo* contenga qualche «pezzo» meccanico e antipatico. Critico drammatico della *Fiera*, stempera il suo impegno aspro ed arguto in quel calderone sapientemente dosato, e fa un dito di corte a Vera Vergani con la compitezza di un cerimoniere. Bacchelli alla conquista di Milano: il quadretto è gustoso, e serve a buttar giù quattro maliziose verità e due tocchi d'ambiente, non inutili.

II

Uno dei fenomeni propri della letteratura italiana del primo quarto di secolo fu il suo graduale distacco dalla vita quotidiana, dalla cronaca contemporanea. Il periodo del «frammentismo» lirico vociano tagliò i ponti con la società, e addivenne a quella separazione tra la letteratura pura e la letteratura amena o volgare e narrativa che ha tanto contribuito all'attuale decadimento.

Chi intendeva dedicarsi sul serio alle lettere, doveva recidere il cordone ombelicale della tradizione e ignorare quanto accadeva intorno a lui. Ho analizzato altrove diffusamente tale malattia, e ne ho tratto una diagnosi desolante. Basti qui constatare come Bacchelli e gli uomini della sua generazione si sentissero, al termine della guerra, in un vicolo cieco. Ripigliare i chimismi lirici d'avanti il 1914 era impossibile; passar nei ranghi dei narratori proprio nel momento della famosa ondata Vitagliano sembrava — a ragione — scandaloso. Nacque il compromesso della *Ronda*, che raccolse e cristallizzò molte idee che erano per l'aria e i cui fascicoli furono per tutti dei quaderni di esercizi per i compiti futuri. Indi, chi aveva buone gambe si mise per istrada, e Antonio Baldini capitò al *Corriere della Sera*. Bacchelli e gli altri capirono che bisognava rompere il ghiaccio: Lorenzo Montano diede un romanzo a Mondadori, Cecchi si rimise sul *Secolo* a dipanare i fili della nuova letteratura; Barilli si fece anch'egli giornalista, Saffi scomparve com'era venuto, e il solo Cardarelli restò a tessere lentamente le sue pagine. Il pronubo delle nozze fu Mondadori, e la *Fiera* la sua gran trovata. Con la sua spaventosa abbondanza di edizioni, egli giocò a confonder le carte in tavola, a pubblicare Saponaro e Varaldo e Amerigo Guasti insieme a Lorenzo Montano, annullando le differenze, cancellando le tonalità troppo crude; con il suo settimanale e grazie alla strategia di Fracchia, mise insieme Bacchelli e Manacorda, Gargiulo e Ismaele Mario Carrera o Francesco Flora, Borgese ed Alvaro. Ebbe Ojetti e Ramperti, Croce e Achille Campanile. Per ultimo, tirò fuori il razzo ad effetto, Curzio Suckert.

Nel baraccone della *Fiera*, Bacchelli si rincantucciò nell'angolo della critica drammatica. Dovevano guardar con qualche diffidenza a questo bolognese rubizzo, maturato un po' al sole di Roma, e proveniente dalla rivista più difficoltosa e schizzinosa degli anni recenti. Ma non ci furono ostacoli seri per il prelatizio ed accorto arrivismo di Bacchelli, signore nel tratto, e disposto a fare di buon grado l'elogio della capitale intellettuale, vogliam dire di Milano. In realtà egli ha coscienza di esser di un'altra razza — che so — di quella del romanziere Virgilio Brocchi, ma non gli rincresce di contribuire a riavvicinare i due tronconi della letteratura novecentista. Ci sono, è vero, gli scrittori o quelli che non sanno scrivere: Gotta, Russo di San Secondo (cfr. le recensioni della *Ronda*) ma dopo tutto il mondo è largo, ed è una gran comodità andare al «Convegno» per fiutare il vento che spira, prima della passeggiata serotina in Galleria. Bacchelli ha messo casa a Milano, si è imborghesito, e piano piano ha accarezzato il necessario numero di altrui vanità per aver pace o rispetto. Quale critico drammatico si è ben guardato dal mostrar la spiccata originalità e la curiosa e ostinata indipendenza di Ramperti uomo pericoloso, amante delle liti, delle polemiche o degli scandali, capace di battersi per il gusto di non rinunciare ad un'immagine troppo audace o ad un paragone saporito. Si è invece tenuto ad un'onesta e sommaria lindura, che non fa male a nessuno. E' generalmente inutile leggere le cronache di Bacchelli, ma se vi ci applicate vedrete che il future successore di Simoni al *Corriere della Sera* non sarà Silvio d'Amico, ma lui (Ramperti, tenete la scommessa).

Il nuovo soggiorno dell'autore del *Diavolo al Pontelungo* spiega molte cose: per esempio quel falso tono popolaresco alla Riccardo Balsamo-Crivelli (un Carlo Ravasio superiore) che proprio ad apertura di libro vi fa tornare indietro: «Cent'anni fa, per la festa di San Giovanni, la messe indorava e *santificava* le campagne. *Il pane è vita degli italiani*, e il grano finisce di maturare nella stagione più spessa di grandinate» e certe movenze manzoniane che stridono come una carrucola di pozzo. Si fiuta la condiscendenza dell'artista colto nel maneggiar una materia vile, del signore che s'impanca coi popolani, del milanesizzato che si scusa di parlar di contadini e di plebe alle intellettuali borghesiane. Ma queste repugnanze, se stanno a provare la difficoltà della fusione letteraria a cui Bacchelli si è posto e la sua tutt'altro che completa liberazione dal neo-classicismo di accademia e di società, rendono maggiormente meritorio il tentativo. Affondato in una delle poltrone del *Convegno* e ritto nel baraccone della *Fiera*, questo bolognese lungo, cauto e pasciuto, diplomatico per temperamento e tradizione, ha in cuore la nostalgia della Madonna di San Luca, e gli facciamo l'omaggio di credere che in fondo ci sia in lui un intimo seppure ben ovattato disprezzo per i «colleghi» di Galleria. Che egli si metta a tavola con loro, senza voler far caso alla propria superiorità, non conta. Le apparenze sono salve, ma in sostanza c'è un dissidio. Bacchelli può illudersi di aver conquistato Milano; in realtà ne è mille miglia lungi. Vedete questa copertina giallastra e provinciale, e l'editore nuovo, e la scarsezza degli articoli e delle recensioni, la mancanza delle trombe di Gerico di Arnoldo Mondadori: vi par poco significativo? E, a libro chiuso, ditemi se lo credete atto ad interessare i lettori di Giuseppe Antonio e di Brocchi, le lettrici di Marino Moretti e di Panzini, e non parliamo dei seguaci di Gotta, Saponaro, Da Verona *et similia*. Le concessioni di Bacchelli non gli servono dunque se non a perdere qualche lettore raffinato e scontroso, diciamo meglio: intransigente.

Chi sa far grazia ai tempi, non vorrà troppo male a Bacchelli; anzi, lo loderà con discrezione e misura. *Il diavolo al Pontelungo*, storia di una congiura andata a carte quarantanove, è un racconto gustoso e colorito. Il primo tomo dell'opera, dedicato a ritrarre la vita di Michele Bakunin a Locarno, è un po' diffuso e slegato: la caricatura della colonia comunista alla Baronata si disperde o si ripete, l'analisi si allenta. Ma ci sono dei tipi, delle figure, o ci pare un miracolo di trovare, in un romanzo italiano, delle creature vive, bene osservate, minuziosamente e con bravura dipinte. Satira politica? No, la semplice ironia, la strizzatina di occhi maliziosa del perfetto «vecchio italiano»: scettico, pratico e gaudente, davanti allo spettacolo delle contraddizioni e delle anomalie di un gruppo di idealisti militanti. Quel Bakunin, gran signore con i soldi degli altri, panciuto e facondo, perpetuo faccendiere che non conclude mai niente, terrorista e buon diavolo, che sarebbe un personaggio di Dickens ove non gli ronzasse pel capo l'idea della rivoluzione; e Cafiero, il meridionale — prete, fanatico, cocciuto come un mulo e sentimentale come una verginella; poi i corifei, capitati nella rete della rivoluzione da tutte le parti: una galleria di tipi comici o tragici: dalla spia al fannullone, da quel che viene dritto dalla Comune al pescatore alla lenza, al gagliardo avventuriere che non si fa scrupolo di mangiare sino a schiattare, di bere in conseguenza e di abbrancare le gonnelle che passano; le donne: Vera Karpof, gatta innamorata che si strofina al suo uomo, Anna Kulisciof, quadrata e fredda intellettuale, Antonia, la compagna di Bakunin, stanca madre di famiglia, Olimpia, la moglie di Cafiero, che vuol fare «arrivare» il marito, pigliando l'anarchia per una «carriera» borghese. Che pentolone! E Bacchelli lo rimesta a tutto spiano, con un vigore e una foga da artista esperto e appassionato. Si legga il capitolo «Le mille e una notte» e si scoprirà la ricchezza che serbano certi motivi semplici ed elementari di sorpresa o di sensualità grassa quando si riprendano con un po' di garbo di simpatia e di accortezza: franche o belle scene di commedia, difficili da tener nel tono giusto qualora manchi all'autore l'educazione letteraria adeguata. Capita a Bacchelli quel che successe a Ramperti nella *Corona di Cristallo*: di sentirsi poeta al cospetto di un'accesa e luminosa sensualità. Tra il capitolo XVII del primo tomo del *Diavolo* e lo Stecchetti più attento e sorvegliato — del «Guado» per esempio — c'è una parentela che conviene notare, così come conviene segnalare la rivincita carnale della nuovissima letteratura (che non è la lussuria della produzione cocainizzata del dopoguerra) sullo pallido ideologie degli impotenti che furono in gran voga al tempo de *I vivi e i morti*.

Nella Bologna del '74 s'entra col secondo tomo del libro, ed ecco Andrea Costa il «biondino» sempre in succhio, oratore e demagogo sopra ogni cosa, romagnolo nervoso e vibrante, uno di quei cavalli generosi che s'esauriscono presto e poi si fiaccano, s'abbattono d'un sùbito. Bakunin lo sfaticato e Cafiero il mistico si sono insultati per questioni di denaro, il falansterio comunista della Baronata s'è sfasciato, e il boiardo, ripreso dalla vecchia chimera si trapianta a Bologna per organizzare la rivoluzione. Allo Spluga «una luce soave, che pareva nascer dalla terra, come pare nascer dalla gleba il bagliore delle lucciole prima che la mietitura le spenga, inazzurrava alberi, ombre, campagna e lago. Sui monti opposti era sorta la luna, e rideva tenue sul lago».

A Bellinzona «la notte, fugata dall'alba su tutte le cime, inseguita per le pendici, cercata nelle valli, si smarriva prima di giungere al fondo, o perdeva nella fuga l'esser suo d'ombra e di buio». Bakunin scendeva in Italia con l'idea di preparare il «gran giorno». Ma il fermento delle plebi, le angustie economiche, i malcontenti suscitati dall'unificazione del regno erano un terreno friabile e infido. Scambiare gli scricchiolii dell'assestamento per i segni precursori del crollo fu l'errore di Bakunin, di Costa e dei loro radi e ondeggianti seguaci. Uno squadrone di carabinieri fa il proprio dovere, e tutto è finito: le magre schiere dei ribelli, stanche e disarmate si arrendono; Costa viene agguantato mentre esce dal letto di una popolana che lo snerva; Bakunin si traveste da prete, e fila di nuovo alla frontiera; i cospira-

tori mancano al convegno, o arrivano per vedere che cosa fanno gli altri o non per agire.

Bacchelli ha scritto questa opera buffa, pullulante di personaggi, rappresentato i nuvoloni che s'addensano su Borgo Panigalo dopo che il diavolo ha incontrato l'arciprete al Pontelungo, ma che al momento di sciogliersi in grandine, per quattro esorcismi mutano di posto o vanno a sgravarsi sull'asciutto greto del Reno. La tragedia si cambia in farsa, e ci vorrebbero gli ottoni della prosa di Bruno Barilli per rendere degnamente il trapasso. Qui si desidera soltanto notare quanto l'arte di Bacchelli acquisti sostanza o pregio nell'accostarsi ad orizzonti e a figure che lo sono familiari. Il conservatorismo dell'uomo che conosce i modi della provincia o i costumi dei compaesani, o pur considerandoli senza molto rispetto v'è affezionato, si manifesta nell'abbondanza dei particolari (cap. XXX: »Notti bolognesi») di contorno, e nel calore ch'egli dispiega per disegnare profili di secondo piano, o gruppi, per creare insomma uno sfondo affollato e tumultuoso. Ci si può chiedere se fosse indispensabile lo stupendo ritratto dell'Argalia (vol. II, p. 184-187) che è di una verità profonda; o se la rappresentazione delle «dame ungheresi» al teatro Brunetti non sia un'ornamentazione eccessiva rispetto all'economia ed al tema del libro. Ma Bacchelli si mostra troppo obliato o sperduto in queste divagazioni perchè il lettore non lo assolva. Meglio una «posa» di più di Vera Karpof discinta e innamorata (II, 175-76) che non le dissertazioni storiche circa la via Emilia o le considerazioni finali, che arieggiano un Manzoni da Casalecchio sul Reno. Quando Bacchelli si tuffa nel suo mondo di popolani, e ne trae l'Argalia e Sandrone, oppure erra per la rossa Bologna e per quelle campagne assolate e pingui è uno scrittore robusto, forte, un artista talora eccellente (si guardi però da facilonerie o da giochetti di questo genere: »Pareva che la notte, già bruna ed azzurra, desse la tempera ai ghiacciai, come un violinista riduce la corda, col tenderla alla nota voluta». - II, p. 91); allorchè pretende di moralizzare, l'inchiostro lascia sulla carta una selva di ghirigori insensati.

Il Diavolo al Pontelungo segna dunque il ritorno del figliol prodigo alla terra natale, la nascita di Bacchelli romanziere e artista vero. Non si tratta di evocazioni nostalgiche e sospirose alla Michele Saponaro, ma del pieno possesso di una materia verso cui si è spinti da affinità naturali. Le prove comane hanno servito a esercitar lo stile, a creare il senso del vocabolo preciso e pittoresco e a dare quella disinvoltura di tono che evita i pericoli dell'entusiasmo; i traviamenti milanesi a far sentire più vivo e colorito l'ambiente di Bologna. Restano i vezzi moralistici, e talune scorie nello pagine troppo o poco sorvegliate, ma le pècche del libro non sono tali da guastarlo o comprometterne la qualità. »A dirla tutta, Bacchelli è il giovine Goethe bolognese che vien fuori da tutto il nostro *sturm und drang* post carducciano» scriveva Baldini, e a intender le sue parole con il debito senso delle proporzioni, e a lasciar loro l'aria di un paradosso, si possono accogliere. Bisogna che Bacchelli si liberi da certi pigli intellettualistici che ancora lo tormentano, e si sprofondi nella «vecchia Italia», che egli è fatto per capire e per amare. Il giorno in cui gli allori di Cardarelli non lo tenteranno più, e che si renderà conto della vanità della *Fiera*, ritirandosi all'ombra della sua Madonnina di San Luca, Bacchelli sarà in arcioni. Un decreto nominativo della Provvidenza lo ha chiamato ad esser l'interprete dell'Ottocento italiano, e il suo temperamento scettico e sensuale lo servirà a meraviglia. Persino il diavolo diventa per lui «un signore in *gibus* secco come un grillo, abbottonato, schifiltoso nel mettere i piedi nella polvere di strada, che aveva sguardo duro e fuggitivo» e non c'è pericolo che caschi nelle fesserie del signor Bernanos. Come poi egli sappia districarsi dai peggiori passi ve lo prova la pagina che segue, in cui mi pare di avvertire un sapore un po' arcaico, ma schietto, di cose nostre:

«I torbidi avevano richiamato Re Vittorio, che era a caccia sulle sue Alpi, alla capitale e al caldo. Il 9 d'agosto verso sera, inquieto, si era portata una seggiola nel vano di una finestra, e fumando un sigaro guardava col melanconico furore di un cacciatore costretto a perder la caccia, la piazza di Monte Cavallo e i due eroici nudi delle statue, ferme nell'armoniosa tristezza della perfezione greca; ascoltava il singulto della fontana nella vasca, che pareva la voce crepuscolare di Roma estiva sontuosa. Non era, quella veduta, il paesaggio dell'anima di lui, che prediligeva la Val d'Aosta e San Rossore. Il Re, a cavalcioni sulla seggiola, aspettava il **Presidente Minghetti**. Quando questi gli ebbe date le ultime notizie da Bologna, Vittorio Emanuele, che lo aveva ascoltato passeggiando, si fermò davanti alla persona alta, dignitosa, curiale del ministro, e guardandolo di sotto in su con aria militare, gli chiese se «la grana di Bologna» era tutta lì.

«Era tutta lì per allora.

«Non è gran cosa, disse il Re, ma insomma l'abbiamo appena fatta questa Italia, e già la vogliono disfare. Che cosa ne dite voi, Minghetti?... Se credessero, continuò il Re, che abbia lavorato per mio piacere personale a farla, sbaglierebbero. Io stavo meglio Re di Piemonte. Ma ho avuto il trono a Novara, io, o si trattava di vendicare quella giornata. Per un Savoia questo non fa dubbio. La politica la lasciai fare a Cavour, gran testa, non stava mai quieto faceva tutto lui, voleva tutto lui, e i ministri, non dico che figura facevano i ministri. Voi dite che la facevo anch'io?

«Maestà, protestò Minghetti, il senno e la forza d'animo...» (II, 288-89).

Dinanzi a questa sana semplicità provinciale e a questo amore per la tradizione anche un critico esigente comincia a respirare.

ARRIGO CAJUMI.

Idee d'un solitario sul teatro

Non v'ha dubbio: il teatro contemporaneo soffre di anemia acuta, e si dibatte in una crisi d'impoverimento del sangue, al quale fanno difetto i globuli rossi. Riguardo ai medici ed ai farmachi, molti sono stati i tentativi più o meno arditi, per arrestare il decorso della malattia; ma finora nessun miglioramento è stato notato. Anzi il termometro continua a salire e, forse, se non interverrà qualche improvvisa novità, salirà ancora. Sazi di diagnosi altrui, vogliamo tentarne una nuova.

Pubblico. — Oggi si va a teatro per vedere e non per sentire. Non è un insulto al pubblico, che acquista il suo bravo... biglietto l'ingresso, se diciamo che gli effetti ottici hanno la facoltà di mandare in visibilio la platea.

L'uomo moderno nella sua affannosa ricerca di nuove sensazioni s'è dimenticato di una semplice verità; cioè che lo spirito umano, per quanto ardito sia, non si materializza come una automobile ed il suo volo sebbene più audace, non si calcola in chilometri-ora come quello degli aeroplani. Forse è un'ironia od uno scherzo della storia, ma proprio oggi in pieno neo-idealismo, tutto si riduce a puro calcolo matematico.

Per il gran pubblico non c'è differenza: il teatro è quanto un campo di « foot-ball », o un qualsiasi velodromo, se non peggio. Infatti: andare a teatro, quale noia! Cento volte meglio vedere un individuo portato in trionfo come divo, solo perchè con un poderoso pugno è capace di mettere » knock-out » un suo competitore, che grondante sangue per il naso rotto, ha la facoltà di lanciare gli spiriti verso i sublimi spazi.... del Nulla. Questa è febbre di dissoluzione e simile al turbine trascina seco nel suo moto vorticoso, anche gli spiriti più geniali.

L'occhio ha bisogno dello sfarzo, l'orecchio sente la necessità dei rumori violenti, altrimenti le fibre dell'animo rimangono inerti, come un bevitore cronico alla vista di una fonte purissima.

La macchina ha avuto ragione dell'uomo; è divenuta la padrona incontrastata del mondo. Essa frusta il suo schiavo, ne assorbe il sudore e comprime il suo spirito; e lo schiavo abdicando ad ogni personalità umana grida assetato: «Divina Circe, un tuo bacio e non importa se sarò un mostro orribile che latrerà al mondo la propria vergogna ».

Il secolo dello schermo. Le dive del cinema passano da bocca a bocca; il pubblico paga cinque lire ed applaude alle capriole di Charlot; mentre in soffitta su Goldoni, Alfieri, Shakespeare, ecc... s'accumula la polvere.

A teatro il pubblico — nella sua grande maggioranza — si sente ormai a disagio: sbadiglia, rumoreggia; le donne trovano una palestra per mettere in mostra le loro bellezze ed i più — per snobismo — entrano a sipario alzato. Regolamenti non ce ne sono; gli impresari tacciono perchè costoro pagano l'ingresso, cosicchè ai pochi onesti apprezzatori non rimane che prendere il cappello ed uscire di fronte ad un simile stato di cose.

Lo spirito è assente; gli occhi soltanto seguono con ritmo crescente le varie fasi. L'intreccio drammatico, lo sviluppo psicologico non contano; ciò che ha importanza è la «messinscena» in parte per la rivoluzione operatasi nella coreografia ma in parte anche perchè il grosso pubblico, oggi va a teatro colla stessa disposizione d'animo di coloro che seguendo un funerale trattano d'affari.

Attorno al teatro s'è formato un vuoto e benchè molti siano ancora i frequentatori, tuttavia fra pubblico ed attori non c'è più nessun legame; e numerosi sono i casi in cui si odono applausi, i quali non si sa a chi vanno diretti, all'Autore od all'Interprete, oppure se si applaude solo per seguire i più come succede nella maggior parte dei casi. Con un tale criterio artistico, c'è davvero da domandarsi qual'è la fine che aspetta il teatro: forse una morte ingloriosa.

Fanno il loro tempo le grancasse ed i più abili giocolieri riscuotono applausi. Il pubblico non ha ragione di domandarsi ciò che stà succedendo poichè esso spesso trascina seco nella sua parabola ogni valore artistico ed affoga nel Nulla il patrimonio di parecchie generazioni.

Ci fu un momento in cui questo innocente godimento dello spirito era apprezzato. Oggi non lo è più se non da pochissimi. Chi se lo concede è sospetto. E come è interessante conoscere questo lato della psicologia collettiva! Del resto le affermazioni di attività mentale più diffuse sono oggi quelle di chi voga verso l'ignoto con un senso d'infantile curiosità, o con l'animo disposto a brusche sensazioni: l'incognita ha sempre in sè qualche attrattiva, che cade al momento stesso del suo apparire.

Ma nell'ordine delle cose fatte dagli uomini tutto è uniforme e la legge di tale uniformità non ammette discriminanti: tutto ciò che non si volge alla conquista del mondo è condannabile. Oh, gli eroi antichi o le loro virtù! Ulisse può ben ritornare alla saggia Penelope, certamente più nessuno si commuoverà; forse le sue gesta susciteranno ancora commenti giacchè il sangue dei Proci corse nella reggia di Itaca e ne insudiciò i ricchi marmi ed i lucenti metalli.

Per lungo tempo si è creduto che la poesia fosse il segno più reale col quale si segnava la rivolta dello spirito; ma l'uomo ben tosto si separò e con essa non rimase più in comunicazione che per mezzo di vaghi legami; mentre attratto dal proprio egoismo è venuto costruendosi un nuovo mondo sulla falsa riga di esso. Ed oggi si crede di aver spezzato tutte le forme di accettazione, mentre si resta vieppiù sottomessi ad ogni forma di nuovo convenzionalismo, che splende di falsa gloria, come l'universo materiale al quale è legato.

Autori. — Pochi valori artistici, molta zavorra.

A qualcuno sembrerà paradossale un simile giudizio; qualche altro a cui, forse, pestiamo i calli, griderà «crucifige». Non importa. Se gli individui avessero un po' più in considerazione la propria personalità, tutta la vecchia armatura di pregiudizi crollerebbe come tanti castelli di carta.

L'anima è assente dalla scena. Gli attori disprezzano il pubblico. E' questa una rivolta collettiva distruttrice di valori, i cui protagonisti non vedono le conseguenze. Sono le tenebre che si addensano sugli spiriti, e non c'è ormai più nessuna ragione che possa trattenere una tale situazione.

E' triste vedere ogni cosa abbandonata a sè; eppure quando si riduce il pensiero umano ad una merce qualsiasi non si ha più ragione di dubitare sullo sforzo collettivo, giacchè in un simile stato di cose lo spirito giuoca un *rôle* di indipendenza che ha tutte le parvenze di un miglior selvaggio e non rappresentando più l'elemento intellettuale che sè stesso, poichè è la merce venduta che stabilisce il rialzo od il ribasso della personalità artistica. Il principio che permette di valutare il pensiero puro dal lavoro economico, illumina il quadro mostruoso degli sforzi fatti per adattare la storia antica ai tempi moderni.

I mezzi d'espressione mediocri o cattivi che avrebbero dovuto spezzarsi al primo contatto col pubblico, son andati man mano rafforzandosi, talchè oggi essi ci opprimono o reagire è cosa difficile.

Gli attori, i capocomici ci hanno avvelenato l'atmosfera ed oggi che tutto è *marchandise à livrer*, non ci rimane che osservare questo substrato di veleno sociale per mettere in guardia le future generazioni.

Il teatro quale si ha oggi non è più che un incommensurabile lavoro che ha ridotto il pensiero a materia. E oggi noi viviamo in un teatro, altra volta reputato rivoluzionario, il quale non esprime più nulla, poichè lo spirito al quale è informato, vive solo più di scappatoie: forze atrofizzate poste al servizio di chi non rappresenta più nessun pensiero ideologico nè artistico; ma si limita a declamare, fra il silenzio assoluto, or questo, or quello, onde procurare un po' di «biada» ai suggeritori che soffiano nel gran trombone della «reclame».

E' il secolo, questo, dei cartelloni, ove figurano delle miscele eterogenee, che vanno dal pittore che ha perso il rispetto alla pittura, al romanziere che non ha più il senso della misura e scrive per impinguare le tasche sue e quelle del capocomico, spacciando porcheriole che farebbero bella mostra di sè in appendice a giornalucoli per sartine, se ci fossero ancora individui che si rispettano.

Siamo giunti al punto critico: ormai c'è tutta una rete d'interessi da difendere che difficilmente si troverà una persona capace di spezzare. Sono interessi che s'impongono. Oh, lo stomaco! ha, anch'esso, il diritto alla sua parte.

E' una povera cosa, tuttavia è più agevole camminare sul sentiero battuto. Se, poi, guardiamo al substrato fra l'elemento attore e l'elemento pubblico, non scorgiamo più il fattore intellettuale di quanto possiamo vederlo tra il negoziante ed il consumatore. L'uno paga e l'altro gli fornisce un chilogramma qualsiasi di merce; se poi questa sia buona o no, sta al giudizio di chi la consuma; perciò ai dibattiti, più formali che sostanziali, essi tradiscono troppo volte la loro sottomissione.

La situazione creata al teatro è sopratutto d'inferiorità. Senza dubbio bisogna ritornarci sopra per meglio dimostrare quale sia la concezione dell'attore rispetto al lavoro teatrale, come l'osserviamo coll'esperienza odierna.

MEVIO.

Le Edizioni del Baretti

OPERE EDITE E INEDITE

di Giosuè Borsi

In dieci volumi a cura degli amici

PIANO DELL'OPERA

L'eroica fine di Giosuè Borsi, morto combattendo a Zagora il 10 novembre 1915, i casi dolorosi della sua vita famigliare, la sua conversione al cattolicesimo, le sue opere d'arte improntate al paganesimo classico accanto a quelle successive di alta contemplazione cristiana, e, infine, il richiamo della Chiesa Cattolica, che sembra disposta a elevarlo sugli altari, hanno suscitato in tutto il mondo vasti entusiasmi e fecondo meditazioni di coscienze anelanti la luce divina. Scritti e traduzioni non si contano più sul novello crociato, che, dalla trincea insanguinata, lanciò il suo grido immortale di fede: «Amore e libertà per tutti». Ma ora è tempo, ed è necessario, che all'entusiasmo succeda la meditazione severa, all'applauso delle folle, il piegarsi riverente della critica, affinchè la vita e l'opera di questa purissima giovinezza italiana siano poste in piena luce, e fecondino gli spiriti nella certezza dei documenti integrati. Da questo bisogno, largamente sentito dagli studiosi e dalle stesse schiere giovanili che osannano al «fratello e maestro spirituale», e dall'amore irrorato di lacrime di una madre »veramente perfetta» — Diana Borsi — è sorto il difficoltosissimo progetto di pubblicazione di tutte le opere dell'Eroe, che gli amici cureranno con quella devozione che nasce non solo dai ricordi, ma dalla presenza stessa di una coscienza adamantina, che conobbe le asprezze della salita e provò l'estasi della vittoria.

Le opere già pubblicate saltuariamente, senza criteri unitari, i numerosi e preziosi manoscritti e le splendide lettere (dai primi anni alla morte), saranno vagliati e presentati organicamente in *dieci eleganti volumi*, ciascuno dei quali, illustrato da brevi note, sarà preceduto da una prefazione sintetica ma esauriente. Le sole prefazioni formeranno una compiuta storia critica dello scrittore e dell'uomo; e possiamo assicurare sin d'ora che questa edizione integrale *rivelerà* al mondo un *nuovo Borsi*, più grande anche se più umano, e cancellerà i *clichés* creati dalla retorica di molti facili, benchè sinceri divulgatori parolai: rivelazione di un carattere potente, che espresse in modo perfetto, nell'arte e nella vita, alcune delle più profonde esigenze dell'anima nazionale. D'altronde basta legger i nomi degli amici collaboratori per comprendere l'importanza di questa edizione, che, al solo annunzio ha suscitato commoventi attestazioni di simpatia in tutti gli ambienti intellettuali.

Ecco dunque il piano editoriale:

1. - *Poesie.* Con prefazione di ETTORE ROMAGNOLI.
2. - *Crisòmiti.* (Dieci novelle di cui cinque inedite), con prefazione di S. E. EMILIO BODRERO.
3. - *Le fiabe della vita.* (Poemetti drammatici in parte inediti). Con prefazione di VINCENZO ERRANTE.
4. - *Confessioni a Giulia* (Ediz. integr.). Con prefazione di FERNANDO PALAZZI.
5. - *La Gentile* (Opera inedita). Con prefazione di GUIDO MANACORDA.
6. - *Colloqui con Dio.* Con prefazione di PIERO MISCIATTELLI.
7. - *Scritti letterari.* (In parte inediti). Con prefazione di DINO PROVENZAL.
8. - *Il Capitano Spaventa.* Con prefazione di GIUSEPPE FANCIULLI.
9. - *Lettere.* (1905-14).
10. - *Lettere* (1914-15).

Con prefazione di VITO G. GALATI.

Di tutte le opere saranno pubblicate due edizioni: *una di lusso, in copie numerate*, e legatura speciale, di cui ciascun esemplare *porterà stampato il nome del sottoscrittore*, che sarà posta in vendita ai soli prenotatori al prezzo di L. 250; l'altra comune, con gli stessi caratteri, nitida ed elegante, al prezzo di lire 150. I volumi separati saranno messi in vendita ciascuno ad un prezzo che varierà fra le 20 e le 50 lire; è per ciò interesse di tutti *prenotare* l'edizione preferita.

Nessuna biblioteca, nessuna scuola, nessuna casa dove si legga, e tanto meno gli studiosi, si priveranno di quest'opera, che gli *amici di Borsi* affidano sovrattutto agli italiani, invitandoli a sottoscrivere per facilitare una impresa che ha scopi *esclusivamente* spirituali.

La sensibilità di d'Annunzio

A Gabriele d'Annunzio è stato riservato un singolare destino. Essere vivente ancora, celebrato come il più grande poeta dei tempi moderni, come altissimo interprete dell'anima italiana, come grandissimo nella poesia e nell'azione: Poeta ed Eroe nazionale. Colmato di onori e di riconoscimenti. Ed insieme essere effettivamente dimenticato; non più letto, se non nella sua opera scadente, e non avente efficacia sui suoi contemporanei se non attraverso una esteriorità di consensi e di imitazioni retoriche. Ed anche questo superficialissimamente: il dannunzianesimo ha dilagato, ma le stesse correnti che a lui potrebbero richiamarsi battono in quello che di vivo è in loro strade autonome.

Così, ovunque un consentire a parole e un rinnegare nella realtà. Forse questo è un residuo di dannunzianesimo che però — alla fine dei conti — nella letteratura — è una malattia che si può considerare superata, o alla quale, se anche come tutte le malattie dello spirito è sempre risorgente, abbiamo ormai sufficienti forze da opporre per combatterla ad ogni suo rinascere. Il problema non è più ormai della letteratura.

La mancanza di semplicità, che ha falsato gran parte dell'opera poetica dannunziana, si riverbera così anche sulle posizioni attuali; e dovrebbe essere opera della critica scriminare il vero dal falso. O almeno — con un attento studio interpretativo — a questa chiarificazione avvicinarsi.

Nel complesso si può dire che d'Annunzio non meritava « ni cet excès d'honneur, ni cette indegnité ».

La maggiore offesa che si possa fare a un poeta è professarglisi seguace senza intenderlo, battergli la grancassa intorno senza averlo neppure letto e, sopratutto, non mai con l'amore che ad ogni vero poeta, grande o piccolo che sia, va dedicato, essersi preoccupati di quello che in lui è poesia e, come tale, eterno — per seguirlo in quello che di lui è passegiero e secondario.

Così per scrivere oggi di Gabriele d'Annunzio il primo sforzo deve essere di porsi al di là dell'atmosfera di gloria, tra eroica scandalosa clamorosa ed esagerata che circonda il poeta, e di cui egli si compiace, non si sa se tutto sul serio o come un gioco — teso agli altri — in cui abbia finito per incappare egli stesso. Questo clamore per ogni atto e per ogni parola di D'Annunzio traggono naturalmente o ad una ignorante adorazione o ad una — più giustificata — noncuranza. Il che poi finisce per far dimenticare a tutti quale sia l'opera effettiva e poetica per cui Gabriele d'Annunzio è giunto a questa fama e a questa gloria.

La retorica va lasciata alla retorica. Noi cercheremo di far riecheggiare e rivivere in noi quello che del poeta è immortale: la sua poesia; mentre, con l'interpretazione del contenuto di questa poesia, avremo lumeggiato una delle tante faccie della vita italiana di oggi.

Problema che non è attuale, nel senso preciso del termine, ma storico — tanto lontani ci sentiamo dal mondo degli Andrea Sperelli e dei Corrado Brando e dello stesso libro di Alcione, ma che è, pure, insieme troppo vicino, perchè una parte di noi non sia presa nella sua passionalità di oggi da questo mondo e da questa poesia. Gli studi di Benedetto Croce, del Borgese e del Gargiulo hanno dato l'impostazione per ora definitiva di ogni critica sull'opera dannunziana. Le definizioni di poeta *dilettante*, poeta della sensualità e poeta della natura, possono essere riprese per chiarire sotto altri aspetti quella medesima opera. Certo è che oggi una cosa appare chiarissima: come il contenuto su cui questa poesia lavora, sia quant'altro mai distante dai nostri problemi, dalla nostra anima, e vicino ai problemi dell'oggi solo in maniera riflessa e quasi, direi, per contrapposizione. Esso è moderno, vedremo come sia solcato persino da quell'ansia irrequieta e romantica che è il segno della nostra epoca, eppure non è la nostra modernità: non ci interessa. Viene così in un certo modo posta la spiegazione del come questo poeta tanto acclamato sia poi così poco sentito e del come questo « principe dei poeti » finisca per contare nella vita di oggi molto poco, di come egli sia in realtà « presente, ma assente ». Già dopo le *Laudi* all'epoca del *Forse che sì forse che no* il mondo dannunziano era crollato.

Per intenderlo bisogna rifarsi all'epoca del primo apparire del poeta sulla scena letteraria, all'epoca di quella *Cronaca Bizantina* che diede a d'Annunzio, ancora giovanissimo ed ignoto, una prima risonanza. *Impronta Italia Roma chiedea, Bisanzio essi le han dato*. Epoca di transizione: l'epoca, come si dice, delle rinunzie, del trasformismo e della corruzione. L'Italia formatasi ad unità di Stato con il processo di sforzo eroico e insieme di compromesso, che qui non è luogo di rievocare e che d'altronde, nei suoi schemi, è stato sin troppo riecheggiato, si trovava ad esercitare un ruolo di grande potenza, ancora impreparata al ritmo severo di una vita politica moderna. Di qui i vizi inevitabili — nel campo politico: parlamentarismo; nel campo culturale: decadenza dei valori morali. Questo sia detto: vizi di un'epoca per altri riguardi forte e rigogliosa e che ne intaccavano solo, più che altro, l'apparenza esteriore e determinati strati politici e intellettuali; perchè insieme non va dimenticato che quegli anni, per limitarsi alla letteratura e agli studi, vedevano l'affermarsi sicuro della poesia severa e moderna del Carducci, e poco dopo si preparava, nella laboriosità crudita, il grande rinnovamento crociano: filosofico e morale.

Il poeta va spiegato col suo tempo e insieme non trova che in se stesso, nella sua personalità, un termine di giudizio; d'Annunzio frutto della sua epoca è abbastanza grande poeta per superarla e per darsene un senso nuovo.

Certo è che in lui non troviamo nulla di quelle che erano state le preoccupazioni della poesia carducciana; gli inizi dell'uno coincidono col pieno fiorire dell'altro, ma paiono di due epoche lontanissime e diverse.

Se i poeti sorgono per generazione spontanea, d'Annunzio rielabora in sè — come è di ogni ingegno originale — motivi *suoi*, che l'ambiente in cui visse contribuì a rendere ancora più diversi da quelli della immediatamente precedente poesia italiana. Piuttosto se vorremo riavvicinarlo a qualcuno, dovremo cercare i *decadenti* francesi, da Baudelaire a Barrès, ed anche questo, come tutti i paragoni, con un valore quasi del tutto esteriore

Scrive Th. Gautier (parlando di Baudelaire): « il y a des gens qui sont naturellement maniérés »; e sin dai primi saggi d'Annunzio ci dà un esempio di questo manierismo, di questa artificiosità sincera. Quanto tutti i problemi morali, intellettuali, culturali, politici sono annullati — o li si tratta con indifferenza, il che è peggio — è naturale che quello che viene ad imporsi all'artista è il puro problema della forma. Forma che scissa da un contenuto a cui aderiva come l'abito al corpo, viene per forza ad essere non altro che un bell'ornamento senza scopo. Di qui il bizantinismo, la preziosità.

E' già stato infatti ampiamente lumeggiato dai critici come caratteristico dell'opera dannunziana il fatto che nessun *problema* intellettuale o morale vi presiede. Come il De Sanctis osserva del Petrarca manca al d'Annunzio quella « concentrazione ed unità delle forze intorno ad un punto solo, il che è la serietà della vita ».

Eppure quando noi diciamo « manierato », quando noi parliamo di « mancanza di contenuto » di « indifferenza di contenuto » noi sentiamo di essere su una strada che facilmente ci può sviare dalla comprensione dell'arte di d'Annunzio. Il poeta scrive di Andrea Sperelli, il portagonista del *Piacere*: « il suo spirito era essenzialmente *formale*. Più che il pensiero, amava l'espressione. I suoi saggi letterari erano esercizii, giuochi, studii, ricerche, esperimenti tecnici, curiosità ». Questo non si può applicare che ad una parte sola dell'arte dannunziana, e la minore.

Perchè in d'Annunzio, oltre a questa indifferenza, a questo formalismo, vi ha qualcosa di serio e di profondo. Sarà un decadente, ma la sua arte spesso raggiunge il tono della vera poesia.

Questo susseguirsi di frasi, di immagini, questa continua tensione dello spirito verso l'esteriorizzarsi in una forma ampia e ricca, quello stesso che vi può essere di barocco e di confuso — è, in qualcosa almeno, inteso con serietà. Parlando di se stesso nelle ultime *Faville del Maglio* ci dice: « io sono l'italiano venturiero, di stampo antico e nuovo ». Questo rivela una sua faziosità irrequieta, ma non voleva certo paragonarsi — e non è da paragonare — ai Casanova dello spirito o a quei letterati del quattrocento che, dice De Sanctis: « facevano come i capitani di ventura; servivano chi pagava meglio: il nemico dell'oggi diveniva il protettore del dimani. Erranti per le corti si vendevano all'incanto ». Tali saranno al più gli epigoni dannunziani. D'Annunzio si può chiamare indifferente al contenuto se per tale si intendono appunto problemi di carattere intellettuale o morale in senso stretto, ma noi sentiamo che egli ha uno scopo nella vita. Questo scopo potrà definirsi come ricerca della perfezione artistica, quello che è certo è che nell'approfondimento in se stesso, nei suoi motivi interni, nella sua sensibilità egli procede, se non sempre, spesso, con forza che è segno di serietà e di sincerità e che ci dà per risultato la poesia.

Perchè si sbaglia credendo ad un d'Annunzi tutto esteriorità; e molto più ad un d'Annunzio, come egli vorrebbe farci credere, completo e armonico.

Ci siamo richiamati all'epoca in cui fece le sue prime prove l'arte di questo poeta: epoca in cui era molta corruzione e sopratutto una mancanza d'ideali, che comunemente accettati dessero a tutta la vita sociale un tono forte e severo; ma, come già ha fatto osservare Croce, non la si può chiamare epoca di decadenza. « Qualcosa vi era di decaduto », ma vi erano anche altre forze alte e serie che sorgevano o già si affermavano. Così, si direbbe — per continuare il paragone — l'arte di d'Annunzio esce da un simile squilibrio; ne esce stranamente difettosa in alcune sue parti e quasi perfetta in altre: ci sentiamo alle volte dinnanzi ad un grande poeta ed altre volte ci riesce insopportabile. E pur sempre vi rimane un tono elevato, troppo pomposo talora ma non mai volgare.

Il poeta che è sempre un attento osservatore di se stesso, (io non so parlare se non di me) ci rivela in parte questo suo segreto. Ecco Foscarina di fronte a Stelio Effrena — l'Imaginifico: « le pareva di smarrire il senso della sua vita propria e d'esser sollevata in una specie di vita fittiva, intensa e allucinante, dove il suo respiro diveniva difficile »; e mentre a lei, come a noi tutti « non era dato persistere in un tal grado d'intensità, ella vedeva l'altro mantenervisi facilmente ». Le « belle e perfette parole » hanno « una spontaneità che le dimostra sincere » ed è questa sincerità che noi dobbiamo ricercare.

* * *

E' un'arte che ricca di pregi e di difetti, in questi e in quelli portante impresso un comune e indelebile segno d'origine, è straordinariamente varia e insieme uniforme; monocorde: non sa togliersi da un tono unico nel quale restano assorbiti tutti i suoi aspetti diversi. Di qualsiasi argomento parli sono sempre i medesimi motivi, le medesime immagini, le medesime impressioni; quando queste e l'argomento fanno un tutto unico ecco la bellezza, altrimenti (e spesso) l'opera d'arte mancata.

Potrà cantare la Diversità « sirena del mondo »: « la mia anima visse come diecimila »; ma sono variazioni su tema unico. Come poeta non inteso a meditare problemi di vita morale e intellettuale e a quelli riecheggiare nel suo canto, è la sensualità che predomina in lui. « La più fertile creatrice di bellezza — ci dirà poi — è la sensualità rischiarata dalla divinazione ». Ma con la definizione poeta sensuale è detto poco, se non è spiegato di quale sensualità si tratti: sensuale era il Boccaccio, sensuale voluttuoso spesso il Tasso.

La sua sensualità (in quanto poeta) può distinguersi per una caratteristica: la scontentezza di sè, il non appagamento.

Era apparso col *Canto Novo* come un *enfant prodige* segnato dal destino. Il suo canto fresco ed energico, pieno di avida sensualità e di sana innocenza appariva come l'annuncio di una nuova era poetica. *Redeunt saturnia regna*. Si annunciava l'era della pura poesia. Ma era una poesia solo nell'apparenza primitiva; nella realtà invece raffinata, complicatissima, artificiosa.

Anche il Carducci aveva avuto momenti e atteggiamenti sensuali, ma la sua sensualità sempre casta e severa era nutrita di un pensiero forte e universale. Qui noi vediamo la poesia tutta pervasa da una materia spesso profondamente torbida e anche immorale: avere per suoi toni l'erotismo e la voluttà. Ed insieme un malcontento, una incertezza e un'irrequietudine.

I protagonisti dei suoi romanzi e dei suoi drammi saranno personaggi falsissimi ed egoisti, vanamente ambiziosi e tutti dominati dall'elemento amoroso che li travolge come marionette imbelli. Esso è al centro della loro esistenza. L'istinto li domina quasi tutti come « qualcosa di estraneo che sia penetrato in loro ». L'amore vi è inteso come « la più grande delle tristezze umane, vano sforzo di uscire da se stessi »; malati, quasi tutti — come Giorgio Aurispa nel *Trionfo della morte* — oscillano tra l'intellettuale complicatissimo e il bruto.

E noi vediamo che la stessa poesia di d'Annunzio procede nella medesima maniera. I valori esteriori vi sono sopravalutati, i modi di espressione eccessivamente ricercati, nei momenti di vena minore: arcaicità senza scopo, erudizione inutile, e cattivo gusto. E quando il risultato artistico è perfetto, questa stessa perfezione ci appare quasi fondata su valori puramente formali. Ad una raffinatezza complicata di contenuto corrisponde una raffinatezza complicata di forma. Troppo raramente l'arte ampia e serena ed umana che si leva con profonda comprensione dalla materia che tratta, e cadiamo invece spesso nello sforzo nel voluto nello stentato.

Si direbbe che il poeta soffre della sua stessa eccessiva perfezione. Sente la decadenza che è nel suo contenuto e nella sua materia poetica, e insieme questo sentimento non è cosciente abbastanza o — almeno — non raggiunge una tale intensità da poter essere realizzato poeticamente. La malinconia (sentimento e coscienza di una dissonanza interna) non è che raramente sfiorata; piuttosto vi ha un senso di nostalgia. Noi lo vediamo così, di volta in volta ricercare una nuova strada di liberazione, che sarà sempre la sbagliata, quando non quella — semplice, ma difficile — della realizzazione artistica; eppure saranno tutte sinceramente tentate. Anzi — questa irrequietudine e lo scontento appariranno, erroneamente, la vera caratteristica dell'arte dannunziana, mentre non ne sono che la trama esteriore; e i giudizi saranno tratti a soffermarsi benevoli o malevoli sulle varie soluzioni, di volta in volta proposte e non mai mantenute, e questo sino alla stanchezza e alla noia

Ci racconta Sainte-Beuve che, passeggiando Bernardino di Saint-Pierre con Rousseau « comme il lui demandait si Saint-Preux n'était pas lui même: "Non, repondit Jean Jacques; Saint-Preux n'est pas tout à fait ce que j'ai été, mais ce que j'aurais voulu être -. Presque tous le romanciers-poëtes peuvent dire ainsi ». E' la regola romantica.

Di d'Annunzio si può dire invece che egli è infinitamente migliore dei personaggi che ha di volta in volta creato, e che pure gli sono per tanti rispetti simili e spesso ci appaiono quasi una confessione del poeta. Personalissimo com'è ha impresso nelle creature della sua fantasia il suo suggello, ma il suggello delle sue caratteristiche inferiori. Si verrebbe a vedere che ha in queste creazioni combattuto di volta in volta una battaglia contro se stesso e, vinta, l'ha rappresentata. Per questo uno studio critico dell'arte dannunziana è tratto quasi insensibilmente ad invadere la personalità dello scrittore. Ed eppure la rappresentazione artistica sarà tanto più viva ed efficace, ci colpirà con tanto maggiore energia quanto più il poeta sarà liberato dagli stati d'animo che descrive (almeno per il momento) - e li potrà oggettivare così in una serenità impersonale.

Ecco qualcuno di questi suoi personaggi letterari: più o meno tutti: da Sperelli ad Aurispa, da Tullio Hermil a Stelio Effrena — in cui più palesemente si confessa — e, con qualche modificazione non di sostanza, anche quelli degli ultimi drammi e romanzi: « affetto dalle più tristi malattie dello spirito, obliquo, doppio, crudelmente curioso, isterilito dall'abitudine dell'analisi e dall'ironia riflessa, di continuo occupato a convertire i più caldi e spontanei moti dell'animo in nozione di qualcuno dei tratti psicologici carat-
qualunque creatura umana come un soggetto di pura speculazione psicologica, incapace di amore, incapace d'un atto generoso, d'una rinuncia, d'un sacrificio, indurito dalla menzogna ».

Chi non sente in questa disamina (e in mille altre confessioni e allusioni simili) l'osservazione di qualcuno dei tratti psicologici caratteristici all'arte di d'Annunzio? Eppure non vorremo abbassare il poeta che ci ha dato (oltre le *Laudi*) il *Piacere*, Il *Trionfo della Morte*, la *Francesca* e il *Notturno*, al livello di un essere così freddo e senz'anima, così irrimediabilmente malato, nè paragonarlo a un imbelle e odioso egoista come è, ad esempio, l'Alessandro della *Città Morta*. E' che d'Annunzio — come ho già osservato — se si eleva quasi sempre al di sopra della materia che tratta per la vigoria di rappresentazione artistica (almeno nei suoi aspetti formali), che è poi, alla resa dei conti, superiorità e vigoria morale, vi aderisce pur sempre con le più profonde radici del suo essere.

La sensualità lo affoca. Questo suo mondo di pura arte (ha cantato: Il Verso è tutto) e le sue stesse curiosità e predilezioni da decadente lo avvincono irrimediabilmente da tutti i lati. E ne è malcontento, e insieme non vuole e non può liberarsene: « E, se la tua malinconia prese di continuo forza e ala dal discordo continuo tra la tua sensualità e la tua intelligenza, come puoi tu pensare di sopprimere in te il più attivo levame lirico della tua vita interna? ». La realtà è che il poeta, pur così privo di sottigliezze teoriche (« che m'importa delle dottrine ») e di rimorsi di coscienza (« non credo al peccato, non ho il senso del peccato ») non sarà innocente e sereno che nell'appagamento dell'arte: quando avrà ritrovato — come nel *Canto novo*, come nelle *Laudi*, come nella *Contemplazione della Morte* — la liberazione dalla sua inquietudine e dalla sua falsità per approfondire quello che di umano e di spontaneamente sincero era in lui.

MARIO LAMBERTI.

La giostra dei pugni

Traduzioni

Les Cahiers du Sud, costantemente intesi a rendere il «félibrige» regionalistico un elemento della letteratura francese nazionale e ad agitare questioni di carattere critico, hanno dedicato un grosso fascicolo a una *enquête* sul problema delle traduzioni e della conoscenza in generale delle letterature straniere, da Bazalgette a Valéry-Larbaud. Se non che le risposte che si allineano lungo le pagine un poco polpose e porose della rivista sono, sì, tutte «très spirituelles» e piene di osservazioni interessanti, ma sostanzialmente sono anche di una monotona uniformità quasi desolante. Sempre lo stesso «jeu-de-mots» di «traduttore - traditore», sempre le stesse escusazioni a vantaggio della traduzione come pratica opera divulgativa, e dappertutto analoghe raccomandazioni di esattezza, di liberalità, di ordine, di organizzazione e di revisione collettiva. Sarà forse che anche in questo caso l'artista non è un critico: perchè proprio non pare che i Francesi, grandi e magnifici traduttori, sappiano discorrere molto a fondo di questa non ultima delle loro arti. Il più abile di tutti è stato André Gide, che ha scritto una mezza pagina elegantissima per dire che non rispondeva.

Ma il punto saliente del dibattito è costituito da una proposta di Paul Valéry per a costituzione di una «borsa dei valori letterari» ben inteso, dice Valéry che si tratta dei valori trasmissibili: «car il en est d'intransmissibles — les poètes le savent bien!». Si tratta precisamente: 1) de soumettre à la S. d. N. un projet rélatif à l'institution de prix destinés à récompenser le traducteur ou, plus exactement, la traduction» — 2). «de l'institution d'une commission spéciale internationale, siégeant une fois par an, qui aurait pour mission d'exprimer, les ayant recueillis, le désir des nations, et de débattre enfin, la composition d'une liste d'ouvrages récommandés aux traducteurs». Valéry non esita a prospettare la probabilità di un giuoco borsistico di domande e di offerte, e la possibilità che grandi autori siano rivelati ai loro compatrioti dalla traduzione in lingua straniera, come è accaduto per Poe tradotto da Baudelaire, per Gobineau tradotto e studiato in Germania, o per altri. Qui veramente egli scopre, senza avvedersene, il lato più debole della sua posizione: perchè, dato che egli ammette l'impossibilità di rendere, nel tradurre, i valori **formali** o restringe la capacità comunicativa delle traduzioni al contenuto ideologico, storico, fantastico, — la chiara conseguenza di tutto questo sarà l'esclusione dal campo della nuova borsa-valori di tutti i veri valori letterari, che sono evidentemente artistici, poetici, formali (o meglio, così fatti che la forma non è in essi rescindibile dal contenuto nè il contenuto dalla forma). Invece di una borsa-valori avremo, cioè, una borsa-merci: la cui necessità del resto non si vede, perchè le idee si possono esporre anche senza tradurre e le trame pensano già i romanzieri a rubacchiarsele. E' vero che Valéry parla disinteressatamente, perchè egli appartiene, se altri mai, alla schiera degli intraducibili; ma è facile in questo caso constatare come anche un maestro di finezza e logico acume possa discendere a «platitudes» per lui inconsuete e impreviste quando gli accade di esser preso in un giro di cose puramente pratico e politico. (Perchè al fondo di tutta questa storia delle traduzioni c'è il *rapprochement franco-allemand*).

Il *Baretti*, che della conoscenza critica e traduzione delle letterature straniere si fa un caposaldo e uno scopo fondamentale, non ha bisogno di ripetere per la circostanza affermazioni teoriche in parte già esposte e in parte implicite nelle proprie idee. Piuttosto val la pena di domandarsi che risultati darebbe un'inchiesta consimile a quella dei *Cahiers du Sud*, se si facesse in Italia. Dove, a dir poco, siamo filosoficamente in grado di veder più chiaro nel quesito; ma dove, anche, siamo ancora molto indietro quanto alla sua realizzazione pratica. Traduzioni, in verità, da qualche anno a questa parte se ne fanno molte anche da noi; ma si devono per ora a un'attività disordinata e caotica, senza frutto o senza costrutto. Solo in certi campi, e precisamente in quelli non artistici (filosofia, storia, critica, scienza) siamo in grado di contrapporre per copia e per bontà le nostre versioni a quelle che pullulano in Francia, in Germania e nei paesi anglo-sassoni. Ma le buone traduzioni di prosa e poesia straniera sono così rare da diventare bocconi ghiotti e sostituire gli articoli originali sulle riviste un po' aristocratiche. Più uno scrittore è grande, più un'opera è vasta, o più facilmente cadono in preda ai mestieranti, ai «negrieri» e relativi «negri» della penna. Ci sono, senza dubbio, le solite eccezioni e anche cospicue: ma finora non riescono a dominare il tumulto.

Una delle cause di questa deplorevole condizione in cui ci troviamo emerge appunto dal confronto con la cultura francese. Mentre in Francia la traduzione letteraria è coltivata da grandi scrittori e da penne forti, fra noi questi suoi naturali maestri la disprezzano, l'abbandonano ai giovani novellini e ai vecchi falliti, si vantano di non essersene mai impicciati. C'è, in questo, un tantino dell'antica superstizione classicistica, per cui solo gli antichi meritavano di essere tradotti. Ma c'è anche molta ignoranza o molta arroganza. E dire che tanto si è predicato come anche il traduttore dev'essere artista, se si vuole che l'opera sua, non potendo essere fedele, almeno sia bella! Come volete che abbiamo buone traduzioni, se i poeti e i romanzieri non mettono mano a tradurre?

Dello scrittore universale

Quel brano di una lettera affatto privata che stampai in questa rubrica tre numeri fa (*La fede contro il dubbio*) ha suscitato gli sdegni di un rivistone che si diverte, poco sottilmente, a spararci contro qualche cannonata. E gli sdegni nascono dal fatto che l'amico, in quello scritto, desiderava per il rinnovamento delle lettere italiane l'apparizione del genio, del grande Artista. Poichè l'arcigno censore se la prende con l'amico e non con me, bontà sua, non mi affatico a rispondere: bastando, come risposta, la notificazione che quel tale amico mio è, culturalmente, vicinissimo di casa del censore. Sicchè tocca a loro di mettersi d'accordo, da buoni coinquilini.

E veramente nessun lettore del *Baretti* può essere incorso nell'equivoco che noi prendiamo di peso e alla lettera il mito alfieriano-giobertiano del «genio» quando parliamo di funzione etica e di doveri civili della letteratura, nè quando richiamiamo il letterato alla coscienza della sua universalità di artista e di uomo. Per noi, ogni scrittore e ogni poeta, anche modestissimo, è universale — quando senta la dignità e la nobiltà del suo compito e si faccia scrupolo di adeguarlo costantemente con la sua attività; ogni letterato è pieno di genio etico e civile — qualora abbia vivo e vigile senso dei suoi obblighi e limiti di uomo e di cittadino nell'usare parola e penna, nello stampare e nell'insegnare.

Non aspettiamo nessuna apocalissi: constatiamo dei difetti e delle lacune, dei vizi e dei pregiudizi che non potrebbero ammettersi o tanto meno dovrebbero convertirsi in virtù o in pregi. Quanto ai rimedi, è proprio nostra franca opinione che gioverebbe molto abbandonare il cieco andazzo di adorare la genialità brillante, impressionante, fastosa, e affaticarsi invece ad elevare il livello della mediocrità. Alle drammatiche **antitesi dell'Olimpo** e del Tartaro, preferiamo nella cultura il moderato tormento del Purgatorio.

Il qual tormento ha bisogno di Aristarco, ma non certo di Belzebù.

Pro e contro l'endecasillabo

Non pochi critici e periodici hanno versato in questi ultimi tempi parecchio inchiostro intorno alla «rinascita dell'endecasillabo». Sperando che ormai se ne siano stancati o non abbiano più niente da dire, mi permetto di dare un po' di sfogo alla mia privata indignazione. Perchè, stringi e spremi, fra tanto lusso di sottili disquisizioni non ci sono nella faccenda altro che un fatto e un'idea: il fatto, che da alcuni anni i poeti ritornano a scrivere endecasillabi sciolti, sonetti, ottave, canzoni a cui per un pezzo si erano mantenuti avversi; l'idea, che in questo fatto sia implicito un grande avvenimento letterario. E il signor Endecasillabo, elevato ad entità mitologica, diventa oggetto di lodi e di rimbrotti, di esaltazioni e di deplorazioni, nonchè di esercizi dialettici che ci fanno restare sbalorditi.

L'endecasillabo è, semplicemente, un «genere» tecnico. Non si può certo, al giorno d'oggi, ricacciare la tecnica sul pianerottolo della poesia. Starà nel vestibolo: ma se il vestibolo non c'è si ha quel cattivo effetto che dànno le case con la porta d'entrata in sala da pranzo. Senza la sua finitura tecnica, che comprende anche l'interpunzione e spesso perfino la stampa, l'opera d'arte non è compiuta, nè pienamente svolto tutto il suo valore. Ma, intesa in questo senso (il solo in cui abbia significato artistico), la tecnica è cosa individuale quanto l'arte: o si fonde organicamente con l'espressione. Le forme tecniche, i mezzi e gli accorgimenti che la tradizione suggerisce sono in realtà indifferenti per l'artista e meri presupposti della sua tecnica concreta; la sua scelta affatto generica, è solo determinata dalle possibilità maggiori che una forma gli offre di concretare il ritmo interiore della sua concezione. Poi, in atto, quella forma diventa la sua personalissima forma, se egli è artista vero: e l'individuazione si ha non solo da poeta a poeta, da opera a opera, ma pur da verso a verso e da parola a parola. Anche quando il classicismo imponeva rigide forme, si affermò sempre questa individualità della tecnica: e il romanticismo e il neo-classicismo se ne fecero agevolmente un dogma e un'insegna impostando di frequente sopra innovazioni tecniche battaglie che in realtà erano per la libertà dell'arte. Sotto questa luce, parlare di morte o di rinascita dell'endecasillabo non ha senso.

A che cosa si riduce, in verità, il fatto in parola? A questo: che poeti senza poesia, letterati pieni di maestria e d'artificio ma non d'intuizioni originali, si rimettono a scrivere non già endecasillabi in genere, che per loro stessi non vorrebbe dir niente, ma certi endecasillabi foscoliani, leopardiani, carducciani; ossia a rivestire dei modelli già ripieni di un determinato sapore poetico e quindi capaci di essere con poca spesa rimessi a nuova. Ripiego tanto più falso e menzognero in quanto là dentro non c'è più nemmeno lo spirito foscoliano, leopardiano, carducciano, ma una vuota e disperata assenza di tutto.

Cinema

Le lunghe e complesse esposizioni di teorie estetiche (o meglio psicologiche) sul cinematografo che si sono pubblicate recentemente mi hanno interessato moltissimo: le ho trovate tutte piene d'ingegno, e molte giuste. Con tutta ciò, continuo a non andare al cinematografo se non per vedere le montagne dell'Himalaya, il castello di Windsor e simili spettacoli che purtroppo le pellicole moderne offrono molto di rado. Che volete? la natura mi ha fornito di una certa immaginazione, i miei studi mi hanno procurato una discreta cultura: e pertanto i «films» storici e romanzeschi me li faccio comodamente passare nella mente, stando in poltrona o fumando la pipa quando leggo e rileggo i libri da cui son tratti.

Per la stessa ragione non vado al teatro di prosa se non quando dànno qualche dramma che non si trova stampato o quando c'è qualche grande interprete.

Così faccio economia di tempo e di denaro.

Uno dei Verri.

Antroposofia... scolastica

Come il Caffarelli, anche Zanfrognini ha dell'arte e della storia un concetto peculiarmente decadente, perchè afferma col platonico Mallarmè, «che le cose del mondo esterno hanno semplicemente lo scopo di evocare la realtà vera del mondo interiore: delle Idee in sè, che, sole, hanno i caratteri dell'eternità e dell'Essere e di conseguenza gli attributi della Divinità, i quali le fanno essere, a seconda degli aspetti che si guardano, belle, buone o vere».

Il mondo dei sensi o della storia è mera apparenza; al Leopardi, «un dramma di frasche agitate dal vento».

Senso storico non ce n'è in queste *Vie del Sublime* (Bocca, 1926): — Hegel filosofo della storia poco ha insegnato al loro autore, contrariamente al molto che ha suggerito al Caffarelli le cui interpretazioni storiche, ponderate e concrete, di personaggi della vita e dell'arte convincono, più di quanto non facciano quelle dello Zanfrognini; le quali han più i caratteri di allegoriche sovrapposizioni che di congruenti fatti.

Si ha l'impressione che sian vuote forme prive di contenuto: — orgogliose o vacue superfetazioni nominaliste, atrocemente repugnanti allo inderogabili esigenze della realtà.

Nè dallo Steiner nè dal Gioberti ha saputo provvedersi del senso storico che hanno sviluppatissimo e, nell'interna essatura, quasi eguale, perchè da entrambi estratto dagli stessi giacimenti idealistici hegeliani: neppure ha saputo estrarre viva e drammatica l'idea della caduta originaria, dal concetto di movimento involutivo contenuto nella prima parte della formola ideale giobertiana.

Per quali esigenze l'Essere dal proprio seno crei il Nulla, lo Zanfrognini non sa dire; si limita ad affermare che la creazione è un dono di Dio liberamente o liberalmente compiuto, e non un atto necessario compiuto per conoscersi, come dicono gli idealisti; oppure un espandersi (un finirsi) nel tempo e nello spazio, come vogliono gli emanatisti; od ancora, un atto di libera elezione da Dio compiuto per arricchire se stesso colla dolorosa esperienza della vita fisica, come affermano gli antroposofi per bocca dello Steiner, il non confessato, e, in questo caso, non seguito maestro dello stesso autore di queste *Vie*.

Il quale molto insiste e molto battaglia su questo punto, perchè è sul dualismo trascendente che vuole fondato il proprio sistema di idee, secondo il quale sola realtà è l'Essere Infinito, nel cui seno, o pure al di fuori di esso, sono il Nulla, l'Uomo e il Mondo; che però non arriva a capire se sono distinti fra loro, o che cosa sono, perchè ad un dato momento il Zanfrognini li fonde o confonde nell'unico No che all'eterno Sì dell'Essere si contrappone.

Tuttavia, neppure su questo perno il suo pensiero può a lungo muoversi e ad un dato momento la battaglia tra il Sì e il No cessa, quando si scopre che in fondo al pozzo dell'Io esiste una zona di pace dove il Sì ed il No formano mano ed eterno, ad un dato livello di profon. l'unico Sì, poichè s'impara che il Dio extra-umdità trovasi nell'anima dell'uomo, qual fresca sorgiva alla quale si può sempre attingere l'acqua di vita, e quale suprema conoscenza, rispetto alla quale la nostra limitata e razionale conoscenza è un semplice ricordo.

Si può scivolare sulla contraddizione (molto più che non è la sola delle tante disseminate in questo libro male scritto e peggio pensato); ma non si può non rilevare che il caso di un tranate o dell'immanenza di Dio nella profondità scendentalista che finisce assertore delle idee in. dell'anima umana, è assai gustoso.

Ci sarebbe da chiedere se questa non è la negazione del dualismo, e se non è l'implicito riconoscimento che l'uomo non può conoscere che se stesso: e ciò come limite in virtù del quale la disposizione d'animo umile e recettiva che l'uomo dovrebbe costantemente conservare per rendersi degno dell'azione illuminante e fecondatrice della Grazia, presto si rivelerebbe per assurdo e deicida orgoglio desioso d'impromtare della propria arma anche la parte d'infinito che non è lui, ma l'Essere che solo esiste e che solo è Dio; la cui natura è imperscrutabile, e il cui volto non può esser guardato da occhio di carne.

Anche lo Zanfrognini rimane al di qua della soglia che divide il regno dell'uomo da quello di Dio; solo, a differenza di altri che stanno cheti al *qua* della loro ragione, egli tenta di orgogliosamente spingersi oltre tali limiti, ma invano: dacchè solo resta, del suo non meritorio gesto d'abdicazione alla propria umanità, l'itinerario d'un inglorioso ritorno a vecchie posizioni mentali di un'anima stanca, che, avvilita da una lotta impari, non vuole più oltre battagliare perchè dispera di vincere.

Armando Cavalli.

Direttore Responsabile Piero Zanetti

Tipografia Sociale Pinerolo 1927